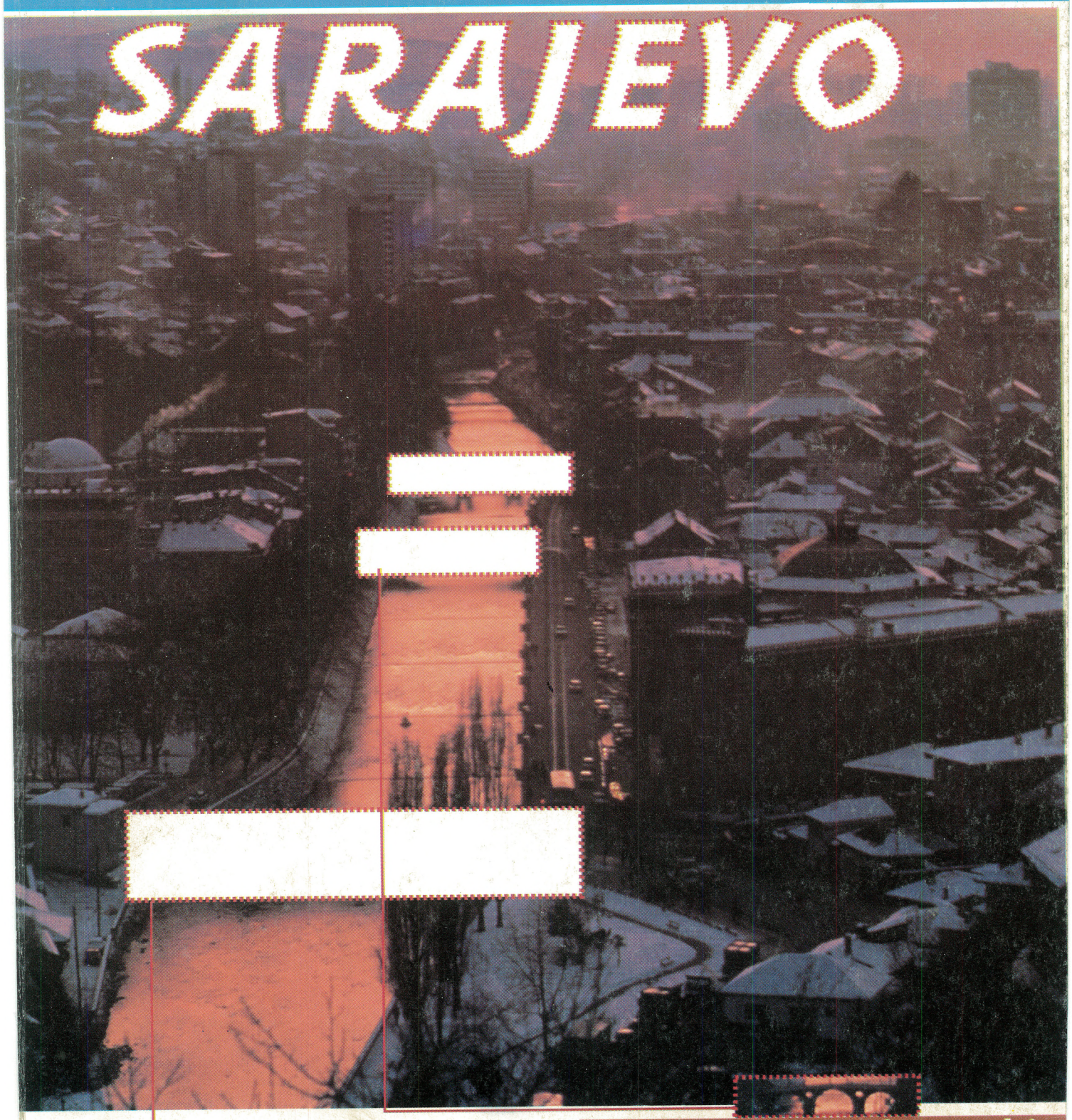
театарски гласник



Co-produktie:
Intercult (Stockholm), Internationales Sommertheater Festival (Hamburg) en ANTWERPEN 93.

In samenwerking met :
Riksteatern-The National Theatre Center (Sweden), Jordcirkus (Stockholm) en InArt Center (Ljubljana).

tekst: Goran Stefanovski

regie: Slobodan Unkovski

Издавач:
Драмски театар Скопје

За издавачот:
Благоја Чоревски

Печати:
НИП „НОВА МАКЕДОНИЈА“
РЕ ПЕЧАТНИЦА

Адреса:
Драмски театар/за „Театарски гласник“/, Шекспирова 15, 91000 Скопје

Цена:
50 денари: 10 DM за странство

Жиро-сметка
40100-603-149

Тираж:
1000 примероци

ИЗДАВАЧКИ СОВЕТ

Коле Ангеловски, Тони Баталаков, Русомир Богдановски, Љубиша Георгиевски, Лира Грабуловска, Ристо Давчевски, **Иван Ивановски** – претседател, Благоја Ивчески, Васил Иљоски, Ацо Јовановски, Ванчо Каранфилов, Хилда Кондовска, Ристо Лазаров, Кемал Лила, Лазо Наков, Наџи Ндоци, Драгослав Ортаков, Томислав Османли, Љупчо Петрушевски, Хисан Рамадани, Хамза Река, Благоја Стефановски, Ристо Стефановски, **Ненад Стојановски** – заменик претседател, Горѓи Трајанов, Снежана Трифуновска, Благоја Чоревски и Муарем Шерифи.

РЕДАКЦИЈА

Александар Алексиев, Жанина Мирчевска, Братислав Димитров, Богомил Ѓузел, Иван Ивановски, **Дејан Дуковски**, Маја Стевановиќ, Горан Стефановски и **Ристо Стефановски** – главен и одговорен уредник.

Коректура:
НИП „Нова Македонија“
РЕ Печатница

Технички уредник
Војислав Станчевски

Бројот го подготви:
Р. Стефановски

театарски гласник 39

Година XVII
јуни 1993
Скопје

СПИСАНИЕ НА ТЕАТРИТЕ ВО МАКЕДОНИЈА

СОДРЖИНА

ГОРАН СТЕФАНОВСКИ:
● Реминисценција на создавањето на „Приказната на Сара“ – Скопје – Лондон – Стокхолм – Антверпен – Скопје . . . 1
ЛИЛЈАНА МАЗОВА:
● На Европската година на културата – Антверпен 93 „Сараево“ на Горан Стефановски и Слободан Унковски . . . 3
ИСО РУСИ:
● Театари и директори . . . 5
● Директори и автобиографии . . . 5
● Тегнење на локумот, пукање на балони, прелевање на чашата... или? . . . 7
ИВАН ИВАНОВСКИ:
● Плодно и многустрано творештво . . . 12
ЛИЛЈАНА МАЗОВА:
● Публиката ги сака моите претстави . . . 14
ГОЦЕ РИСТЕВСКИ:
● Траен авторски неспокој . . . 16
ПЕТРАНКА ЗОЈЧЕВСКА:
● Мудро читање на Нушиќ . . . 18
ТОДОР КУЗМАНОВ:
● За „Евангелието по Јуда“ . . . 19
ИВАН ИВАНОВСКИ:
● Плима и осека . . . 20
● 30-те сезони на Илија Струмениковски на кумановската професионална сцена . . . 22
● Кон екрановите признанија за најуспешни актерски остварувања . . . 23
Р. СТЕФАНОВСКИ:
● Иван Ивановски добитник на високо признание . . . 24
ИСО РУСИ:
● Со претстави против насилство . . . 25
ВАСИЛ ТОЦИНОВСКИ:
● Универзални димензии на егзистенција . . . 27
РИСТЕ СТЕФАНОВСКИ:
● Театрите во Македонија во 1953 год. . . . 32
ИВАН ИВАНОВСКИ:
● Театарот на народностите . . . 70
ЈУГОСЛАВ ПЕТРОВСКИ:
● Баал или кон хаосот . . . 79
ОГНЕН НЕДЕЛКОВСКИ:
● Духови и луѓе . . . 81
МЕТО ПЕТРОВСКИ:
● Театарскиот живот на Белград . . . 84
МАЈДА КНАП ШЕМБЕЛ:
● Машки заведувачи, а жените во машки хор . . . 87
ТОДОР КУЗМАНОВСКИ:
● Интервју со режисерите на „ДАХ“ . . . 88
● За поимот Театарска алтернатива . . . 90
● 29 фестивал на аматерски и алтернативни театри . . . 90
КАТЕРИНА ПЕТРОВСКА:
● „Драмата и светот на ритуалот“ . . . 91
● Апсурдот на драмите на Алберт Ками . . . 93
ЈУГОСЛАВ ПЕТРОВСКИ:
● „Историската основа и окултната историја низ Фауст на Гете Јохан Волфган“ 95
РИСТЕ СТЕФАНОВСКИ:
● Драмски творби од македонски автори на сцени вон Републиката. 98
ВЕЉО КОЧИШКИ:
● Преглед на реализираната програма за работа на МНТ во 1992 год. 109
● IN MEMORIAM . . . 127
● Преглед на репертоарот на театрите во Македонија . . . 129

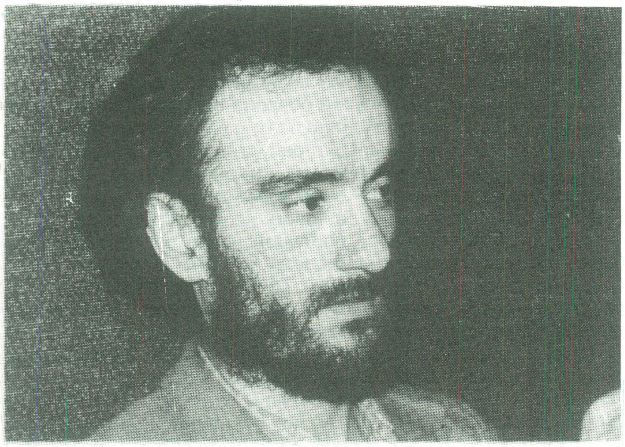
На насловната страница – плакат од претставата „Сараево“, а на задната страница програма од претставата „Жорж Данден“

■ ПРВИОТ БРОЈ ИЗЛЕЗЕ ВО ОКТОМВРИ 1977 ■
МЕЃУНАРОДЕН БРОЈ: YU ISSN 0351 – 1990

БИБЛИОТЕКА
РО ФДУ — Скопје

Горан СТЕФАНОВСКИ

РЕМИНИСЦЕНЦИЈА НА СОЗДАВАЊЕТО НА „ПРИКАЗНАТА ЗА САРА“: СКОПЈЕ – ЛОНДОН – СТОКХОЛМ – АНТВЕРПЕН – СКОПЈЕ



(Белешки)

Петти мај 1993, Скопје. Што е тоа што се случуваше со претставата „Сара“ чија премиера беше на 27 март во Антверпен, Белгија. Минатата година, со семејството заминав на летување во Велика Британија и поради тоа што имав на располагање доволно време, а и од причини што на телевизија постојано ги следев вестите што доаѓаа од Босна, решив да читам, покрај, се разбира, она што го читав во весниците за стравотиите што се случуваат таму... Ми се стори дека најлогично како избор за она што би можел да читам во таа ситуација се драмите на Еврипид. Еврипид е веројатно најточниот, најверниот „поет“ затоа што стравотиите на војната, ми се чини дека ги има „фатено“ најжестоко, најпрецизно и во најголема можна мера, трагизмот на војната. Се разбира, при ова, мислам и на „Тројанки“ и на „Хекуба“, а посебно мислам на неговата последна драма која се вика „Бакхае“ или „Баханткињи“ или конечно „Менади“. Во оваа драма станува збор за моментот кога богот Дионизиј доаѓа во Теба со намера да ги прошири своите култни дионизијски мистерии кои се состојат во тоа што сите жени ги полудува, ги става во еден специјален занес, така што тие се соблекуваат голи, се качуваат по планините каде ги вршат своите култни обреди. На таквиот култ се спротивставува младиот Пентеј кој е крал во Теба и кој како разумен човек не сака да дозволи да му се шетаат по државата различни пророци кои тој ги смета за лажни и да му шират паника по кралството. За негова несреќа една од жените која е заведена од овој култ е и мајка му Агава. Се случува тоа што се случува во драмата и на крајот мајката во занес го убива сина си мислејќи дека тој е лав и ги кажува последните стихови на драмата држејќи ја во рацете главата на сопствениот син. На крајот сите во пиесата се осудени на прогонство. Младиот крал Пентеј сфаќа дека не успеал со својот разум и со својата политичка одлука и своите декрети да го реши ова пошироко лудило кои се случува во неговата земја.

Зошто зборувам за оваа пиеса посебно и зошто ми се гледа специјално акутна за ова време во кое живееме. За тоа има неколку приватни причини. Една од причините е мојот најстар чичко Круме, кој после неколку децении постојано кога ќе се вратев од моите самозаљубени патувања од странство со нови плочи и со нови фармерки ќе ме прашаше дали таму во големиот свет од каде што доаѓам се подготвува војна. Јас не знаев воопшто за што зборува зашто верував, како што ме учеа во училиште дека војната е нешто што е веќе надминато како состојба на духот. Јас навистина не знаев зошто чичко Круме ме прашува тавки работи, но тој постојано зборуваше за војна. Но, како што течеше времето се покажа дека тој имал право и дека едноставно го знаел ритамот на ова тло. Тоа што постојано ја привикуваше војата со своите прашања е нешто што се базирало на неговото искуство. Јас се почувствував како Пенетеј, како некој што мисли дека е веќе ставен крај на тоа лудило и дека јас со мојот разум и со моето образование како да сум ги надминал тие појави. Се покажа дека не само што не се надминати, туку дека допрва уште ќе ни се случуваат. Се случи така што чичко ми Круме ми се стори како човек што многу подлабоко го чувствува ритамот на ова подрачје, од мене кој наводно и теоретски и практично треба да се занимавам со тие ритмови. Исто онака како што пророкот Тиресија игра во мигот кога ќе се појави Дионизиј (веднаш почнува да игра зашто знае дека со бога нема шега, веднаш се облекува во женско и започнува да игра). Замислете еден старец како изгледа преоблечен во женско и кој игра на сцена! Некако ми се виде како чичко ми Круме да го прави истиот тој обред. Оваа пиеса Еврипид ја напишал во својата длабока старост, во време кога бил прогнат од дворот во Атина и тоа каде е прогнат – прогнат е во Македонија, што значи на север од Атина, отприлика најблиску до ова тло каде што сме ние и не случајно, а ова е конечната поента која сакам да ја истакнам во приказната, не случајно логото, имиџот, симболот на Македонскиот народен театар е Менада што ќе рече Бахантките, што потаму значи жена од култот на Дионизиј, која игра со разбушавена коса. Сè на сè таа пиеса има длабока смисла со се она што нам ни се случува денеска.

И читајќи ја оваа пиеса и мислејќи на тетовската Менада (каде што се претпоставува дека е најдена оваа фигурина), и на чичко ми Круме, минатиот август заѕвони телефонот и се јави Харис Пашовиќ, еден мој пријател и познат режисер од бившо-југословенскиот простор и ме праша што правам. Му одговорив дека го правам она што го правам т.е. дека го читам Еврипид што нему му се виде многу чудно затоа што и самиот во тоа време го читал истиот автор. Некако се најдовме на таа битна заедничка точка. Му раскажав дека мојата намера е да направам адаптација, некој вид нова верзија на „Бахантките“. Ми одговори дека самиот се подготвува да направи пиеса за Сараево кое во тоа време наголемо гореше. Неколку дена подоцна ми се јави пак и ме праша дали сум расположен да му помогнам како драмтург во таа работа. Му реков дека сум расположен, по што тој ми ја раскажа приказната како дошол на идеја да ја прави воопшто оваа пиеса. Имено, кога почна војната во Босна минатата година тој се наоѓаше во театарот на Љубиша Ристиќ во Суботица, каде работеа неколку претстави. Неговата последна претстава беше „Кралот Иби“ на Алфред Жари. Кога почна војната Харис се најде во една ситуација да мора да бира за првпат во животот. Негово интимно признание е дека се чувствува како европски човек и кој никогаш не размислувал за себе како за Муслиман, или како за припадник на друга етничка или национална група. Меѓутоа, кога војната веќе беше зела голем замав во Сараево нему му се причинило бесмислено да останува понатаму во Србија, така што си ги собрал „парталите“ и заминал во Амстердам каде што живее неговата тетка. Како што ми рече, тој отишол во Амстердам со намера да умре, или како што самиот велеше, дека му е сосем сеедно дали ќе се напие пиво или ќе се убие. За време на ваквата депресија тој се сретнува со Драган Клајиќ, еден наш заеднички пријател, кој беше професор по драматургија на Белградскиот универзитет, а во меѓувреме си заминал од Србија и сега е директор на Холонадскиот национален театарски институт. Тоа е една неверојатна варијанта што укажува на флексибилно-

ста на холанѓаните во однесувањето. Замислете само некој да стане директор на Македонскиот национален архив или на Македонскиот народен театар и притоа да е странец?! Нешто незамисливо за нас. Во секој случај Харис Пашовиќ се преселил да живее кај Клајиќ и неколку месеци бил на домашна нега со оглед што неговата сопруга е психијатар. Жената на Клајиќ имала апсолутно разбирање за неговите проблеми. Еден ден Харис и Клајиќ се договориле наместо да лелекаат постојано во врска со Сараево, да направат претстава за овој град. Харис се прашува: Како може да напрви претстава од тоа? Напишале неколку основни идеи на парче хартија и ги испратиле по разни европски институции и по разни неформални театарски трупи обидувајќи се да најдат и други луѓе кои би биле заинтересирани за една таква претстава. Набргу им се јавиле луѓе од три адреси, прво им се јавила некоја Шведска трупа која се вика Интеркулт, која се бави со интер културални театарски проекти; им се јавил Антверпенскиот фестивал кој оваа година е културен центар на Европа, и им се јавил големиот Хамбуршки театарски фестивал, со една номинална продуцентска заинтересираност за една таква пиеса. Работите после тоа мошне брзо почнаа да се одвиваат. Харис ме повика мене како драматург, го повика Влатко да ја прави музиката и почна да собира една група на актери кои таа работа би можела да ја приведат кон уметничкиот крај. Во таа смисла во почетокот да ја приведат кон уметничкиот крај. Во таа смисла во почетокот на ноември се собравме сите во Шведска каде што требаше да почне подготовката на претставата. Зошто во Шведска? Затоа што поголемиот дел од средствата и продуцентската работа беше од Шведскиот културен институт, а и еден од продуцентите кој се понуди да биде извршен продуцент беше оваа трупа Интеркулт, од Шведска. Се собравме таму и првите денови имавме разговори со продуцентите за сите овие понуди од Хамбург, од Стокхолм и од Антверпен, на кои требаше да им образложиме која би била нашата идеја во претставата. Мојата прва драматуршка идеја за претставата беше дека во неа не треба да има војна, бидејќи сите гледаме Си-ен-ен и сите слушаме вести на радио и читаме весници. Знаеме дека таму се случува една сурова војна, па ми се причини интересно да го испитаме не телото на градот кој гори, кој има страшна температура, туку да се запрашаме што се случува со душата на Сараево додека гори неговото тело. Додека е телото под температура што се случува со душата на овој град? Така, тоа беше една обратна стратегија, всушност, да не се оди во некаква воена документарна драма туку да се отиде во една обратна, ако сакате лирска запрашаност. Откако продуцентите беа одприлика убедени и задоволни со основната намера на онаа што сакаме да го правиме, тие си заминаа секој на своја страна, а Харис и јас продолживме да живееме заедно во еден стан во Стокхолм кој беше изнајмен за нашите потреби и почнавме да правиме една огромна енциклопедија, една огромна хрестоматија за и околу Сараево, напишани од разни страни од разни патеписци, разни поети, разни историчари итн. Имав четири стиха пред себе цело време додека го пишував текстот. Тоа беа стиховите од Абдулах Сидран кои гласат: „И други пееле за тебе ама никој не плачел притоа допирајќи ја твојата сребрена душа како отворена рана".

Знаев дека пишувањето на еден ваков текст е чепкање во отворена рана, чепкање во струните на еден многу специфичен град. Додека ние работевме таму, Сараево и понатаму гореше. Секојдневните вести беа страшни. Цело време се прашував како е возможно на крајот на XX век да се случува една таква цивилизациска пропаст. Пропаста на Сараево не е обична пропаст на еден град. Таму пропаѓа на дело и секојдневно една цивилизациска Атлантида. Тоа е град кој има четири битни религии кои со вакви коегзистираат. Таму на 500 метри квадратни имате католичка катедрала, православна црква, еврејска синагога и муслиманска џамија. И сето тоа заедно постоело со векови. Одеднаш тој мултикултурализам, таа леснотија на заедништвото ја снемува пред наши очи. Една цела Атлантида се губи во името на едно етничко и политичко безумие и лудило. Цело време го имав пред очи проблемот на градот како полис. Градот е највисокиот стадиум на цивилизација. Генерации луѓе умираат, а она што останува зад нив се градовите. Градовите се вештачки структури, тие не се природно дадени, не се шума, тие се израз на една стратегија на заедничко живеење. Некои луѓе се договориле да живеат заедно и на кој начин тоа да го остварат. Градат куќи во таа смисла, градат академии на науки, подземни железници и гаражи, така што она што останува зад нас тоа се нашите градови, како резултат и сведоштво за тоа кои сме биле. Се случува така што кога ќе ги споредите на пример Ерусалим и Кјото и Лурд и Пајпинг и Фиренца и конечно Охрид, ќе видиме на кој начин некои луѓе биле живи. Тоа е израз на нивната духовност и на нивната егзистенција во секоја смисла. Во таа смисла пропаста на Сараево е еден огромен скандал, огромна цивилизациска пропаст во Европа и во Светот. Сараево веќе еднаш во историјата било фатум на Европа (1914 година) и јас се надевам дека ова што се случува нема да значи еден нов фатум. Како што работевме со Харис се воспостави дека нему тешко ќе му падне сета обврска која ја презема, одеднаш почнаа да му се натрупуваат разни други обврски, а освен тоа веќе не беше сигурен дали навистина сака да прави претстава за Сараево или да се врати во него. Тоа беше една дилема која секојдневно ја разрешуваше на разни начини, страшно мачејќи се. Многу често со разни договори, преговори и препирки со продуцентите и со сите соработници. Велеше дека е бесмислено тоа што ја преземал таа работа и дека тој не може да направи претстава за Сараево и што значи тоа воопшто да се прави претстава додека гори градот? После долги и тешки перипетии и дилеми кои ги имаше, за време на Новогодишните празници, реши, без никој да знае за таа работа, со лажна новинарска пропусница и со борна кола на Обединетите нации да влезе повторно во својот роден град. На тој начин ја разреши дилемата, го направи својот етички, својот морален и својот уметнички избор. Остави порака во која рече дека би било добро ако претставата натаму се работи, а тој ќе се обиде да дојде во Антверпен на премиерата ако успее да излезе од градот. Тоа беше шокантно за сите нас кога главниот инспиратор на тој проект одеднаш го снема. Во следните две-три недели беше крајно неизвесно дали претставата ќе продолжи да се работи. Она што јас го имав дотогаш напишано беа само стотина страници на поеми, песни и на сцени кои немаа свој центар, од проста причина што јас таму бев дојден како драматург на претстава и не знаев во кој правец Харис Пашовиќ ќе сака да ја води работата. Можеше да се случи да направиме претстава во која воопшто нема да има текст, во која ќе има само музика или во која ќе има на пример само молчење. Харис зборуваше за претстава во која два часа би се молчело на сцена. Кога Харис замина сè што остана од нашата работа беа тие сто страници текстови меѓу кои имаше на пример една поема која ја пее еден штрк во името на птиците селици на Сараево, па вели дека „иако птиците селици обично одат на југ во зима оваа година тие решиле за време на зимата да останат во Сараево заедно со другите птици: со пајките, со чавките, со врапците кои неможат да пеат и да им помогнат во нивното пеење и во поднесувањето на зимата. Има друга поема, друга песна која ја пеат покривите на Сараево, антените, покривите на црквите, покривите на зградите, на малите куќарки. Има песна која ја пее воздухот на Сараево, водата на Сарево, има песна која ја пее еден трамвај кој сака да биде слободен и да ги носи децата во училиште и пензионерите во парк. Има една песна која ја пејат двата облакодера на Сараево кои се викаат Момо и Узеир. А има и една поема која ја пеат обичните луѓе на Сараево. Сета претстава беше замислена како една голема молитва за Сараево, како палење на една голема свеќа за здравје на градот. Јас знам дека и самиот еден ден ќе седнам да напишамн документарна или политичка драма за сет со она што се случува. Меѓутоа времето во кое сето тоа се случува на авторот му нуди скромна можност да ѝ приде на темата. Ми останува едноставно да се помолам за здравје на градот. Јас сум убеден дека тој град ќе ја преживее сета оваа несреќа. Внатре меѓу тие поеми имаше различни хиперреалистички искази на луѓе кои поминале низ тој пекол, а освен тоа разни сцени од историјата на градот, што се случиле, не знам, на пример, во осумнаесеттиот век запишани од оној познат хроничар на Сараево, Башескија. Има сцени кои се случиле за време на Олимпијадата во 1984 год. Таква е онаа сцена меѓу еден рокер и една девојка, норвежанка добитничка на златен медал на олимпијадата за лизгање на

мраз. Потоа сцена која се случува на еден граничен премин, сцена која се случува, да речеме, во една куќа во која на седмиот спрат живее една госпоѓа, добро облечена и добро нашминкана и која со зачешлана коса ги полева цвеќињата и се би било мирнодопски и се би било хармонично доколку не би недостасувал половина ѕид во станот, и доколку би имало стакло во прозорците. Таа чудна измешаност на цивилно и воено налагаше, не да се покаже бомбата и експлозијата, туку покажување на шрапнелот, на она што останува зад таа експлозија, тие разрушени индивидуални судбини. Ете, тоа беше таа магма на материјал која ја имав напишано дотогаш. Меѓутоа, повторно велам, со одењето на Харис Пашковиќ, беше прашање како понатаму ќе се води работата. Продуцентите инсистираа јас да го завршам текстот на начин како тоа самиот ќе изберам, значи, без режисер.

Одеднаш од обичен драматург, бев исправен пред задача да напишам драмски текст. Размислував на кој начин би можеле да се спојат деловите кои дотогаш ги имав напишано. Одеднаш дојдов до идеја дека сето тоа се делови од искршената свест на една девојка која се вика Сара и која е ранета во едно засолниште. Таа ја сонува иднината на градот, ја сонува сегашноста на градот и го сонува неговото минато и на луѓето кои се наоѓаат околу неа во засолништето таа им дава замислени улоги. Им дава улоги на таксисти, доктори, улоги на луѓе кои летаат со летечки килими, улоги од минатото и иднината на градот. Целокупниот тек на пиесата, склопот на дејствието е всушност внатрешниот тек на свеста на една ранета девојка. Убеден сум дека овие токови на свеста се различни во различни делови на светот.

Можеме да ги означиме како различни ритмови на умирање. Поинаку се умира во Њујорк, поинаку на улиците во Чикаго, поинаку се умира во Јужна Америка, а поинаку се умира во Сараево. Се умира со различни ритмови и со различни филмови кои му поминуваат на човека низ главата. Сето тоа се случува со различен ритуал. Така ја уфрлив таа Сара и одеднаш добив една структура која многу личи на „Алиса во земјата на чудата," со тоа што овде не станува збор за земјата на чудата, туку за земјата на ужасот. Работниот поднаслов на проектот беше „Сара во земјата на ужасот".

Продуцентите се уште се надеваа дека Харис на некој чуден начин сепак ќе се врати, но бидејќи тоа не се случи, најважно стана да се најде нов режисер. Бидејќи со Слободан Унковски заедно имаме работено долги години сметав дека е најдобро токму тој да се вклучи во проектот. После долги, макотрпни и исцрпувачки преговори со продуцентската екипа, а во недостиг на време Унковски конечно успеа да ја преземе сета работа. Тој во Стокхолм дојде на почетокот на февруари и внатре започнавме со работа. Меѓутоа, за чудно чудо, само два дена по почнувањето со работа почина мајка му, така што тој мораше да се врати во Скопје. Сите имавме впечаток како да сме се фатиле за некаков проклет проект кој никако не сака да тргне од место. Во претставата учествуваа разни актери: тројца од нив беа од оној одличен театар Младинско гледалишче од Љубљана, словенци, еден актер беше од Каталонија, Тони Коц, специјалист за физички театар. Тоа е еден фантастичен актер кој долги години помина со трупата на Еуџенио Барба. Четворица актери беа од Стокхолм од споменатата трупа Интеркулт и еден актер од Босна. Приказната за актерот од Босна е многу интересна. Во моментот кога Харис замина за Сараево оттаму во Стокхолм дојде еден актер кој се вика Јасенко. Тој осум месеци провел во опсада во градот и после осум месеци дознал дека мајка му која инаку живеела во Шведска тешко се разболела. Конечно, решил да побегне, да излезе од градот. Тргнал пешки, по снег, по аеродромската писта и после пешачење од неколу десетици километри дошол до Сплит и одтаму успеал да се префрли во Шведска. Неколку недели бил тука не знаејќи дека тука се подготвува една пиеса за Сараево. Кога тоа го дознал, на незнам на кој начин, дојде во екипата и веднаш, се разбира, стана нејзин член и денеска игра во претставата. Тој на извесен начин беше референт за сите украси кои се имаат случувано во градот и еднаш ни приреди воена вечера која се состоеше од полжави, од чај, од камилица наместо тутун, разни колачиња направени од ориз и од слични воени намирници. Претставата помина еден долг и трновит пат на подготовки. Последните денови пред премиерата во Антиверпен имаше доста сложени и комплицирани технолошки услови за работа. Салата во која се одигра премиерата на еден фантастичен театар од минатиот век во која главно се играле опери, забрзано се реновираше со петстотини работници внатре и условите за работа не беа сјајни. Сите ние, а посебно Унковски сето тоа тешко го примаше, ми се чини дека секаде во Југославија имал многу подобри услови за работа отколку последните денови пред премиерата во Антерпен. Сепак сета претстава стана една независна европска продукција. Таа не е направена во Шведскиот кралски театар, таа не е претстава од репертоарот на некоја куќа, таа претстава е направена главно од ентузијазам со мали пари, главно од морална потреба и од љубов. Тоа не е комерцијална претстава која ќе заработи пари, мислам една работа која је договоривме на самиот почеток, беше дека ако претставата и има некои комерцијални ефекти дека сите тие пари директно ќе отидат во Сараево како помош.

Оваа претстава допрва ја очекува европска турнеја. Најпрво треба да имаме уште една серија на проби во Лондон на почетокот на јули каде потоа претставата ќе се прикажува од осум до дванаесетти јули, потоа се игра во Кембриџ, па следи настап на еден летен фестивал во Хамбург кој еден од продуцентите, па следува Амстердам, па во Копенхаген во Данска, Хелсинки во Финска и, со Бога на помош, треба да дојде и во Скопје на Младиот отворен театар, некаде на почетокот на септември.

Лилјана МАЗОВА

НА ЕВРОПСКАТА ГОДИНА НА КУЛТУРАТА – АНТВЕРПЕН 93

„САРАЕВО" НА ГОРАН СТЕФАНОВСКИ И СЛОБОДАН УНКОВСКИ

Европската година на културата во фламанскиот град Антверпен, по церемонијалните фестивалски свечености, започна со светската праизведба на најновиот драмски текст претставата „Сараево" на Горан Стефановски, во режија на Слободан Унковски и музика на Влатко Стефановски

Годинашна престолнина на европската култура е фламанскиот град Антверпан. Така, патиштата на европската култура годинава водат кон и од Антверпен, втор град по економско и културно значење (по Брисел) во Кралството Белгија. Град кој со своите околу 450 илјади жители од стотина националности, на кои говорни јазици им се фламанскиот, англискиот, францускиот и германскиот, е центар на фламанската култура која на тој простор се создава десетина века. Град на катедрали и паметници, објекти во ренесансен и готски стил, со музеи, изложбени и културни сали и

салони, театарски и музички дворани. Град во кој живееле, сликале и воспитувале Рубенс, Ван Ајк, Јакоб Јорданс...

Во таквиот градски амбиент, среде мултинационалното население и гостите од Европа и светот, на 26 март започнаа свеченостите со кои Антверпен беше прогласен за европска престолнина на културата во оваа година и опфаќа бројни програми, културни и уметнички, со учесници од цела Европа. Со улично дефиле, разнобојни знамиња, фестивалски обележја, музички бендови од 35 земји, изложби, концерти, неизбежните улични забавувачи и сликари, огномет и што уште не, во усвитена атмосфера од желби, бои и музика, со искрена желба да се свртат очите на Европа и светот кон културата и додека траат програмите на Антеврпан '93 да се заборави на војните, немаштиите и меѓунационалните конфликти, на 27 март како завршница на дводневните свеченост по повод отпочнувањето на Антверпен '93, во најстариот театарски објект во градот изграден пред два века и специјално реставриран за Фестивалот, беше прикажана премиерата на претставата „Сараево", реализиран како европски театарски проект. Како сценска приказна за најневралгичната точка во срцето на Балканот и на Европа – завојуваниот, убиен и уништен град Сараево.

КАКО СЕ СОЗДАДЕ ПРЕТСТАВАТА „САРАЕВО"

Идејата за „Сараево" како претстава, уште во летото 1992 година ја даде сараевскиот режисер Харис Пашовиќ кој што доаѓајќи во Амстердам бараше продуцент за да може да направи претстава во која ќе нема брутални сцени на војната, ќе нема пукотници, во која што ќе има толеранција. Неговата идеја ја прифати Драган Клаиќ, директор на Театарскиот институт на Холандија и потоа со неговите контакти тој успеа за претставата да заинтересира продуценти од Европа, а потоа таа и да претставува свечен репрезент за отворањето на Европската година на културата.

(„Вечер" – 29 март 1993 г.)

Авторите и учесниците на „Сараево" од сцената на Театарот Бурла, пред европската публика – гостите и граѓаните на Антеврпен, го кренаа својот глас за неопходноста од мир и заедништво меѓу народите кои живеат во мултинационални градови. Претставата порачува дека она што денес му се случува на Сараево, веќе утре може да биде судбина на Антверпен, или на било кој друг мултинационален град. Всушност, „Сараево" од сцената на Театарот Бурла го крева својот театарски глас против секаков вид насилство и е своевидна опомена за опасноста што лебдее над градовите во кои луѓето сè уште не научиле да живеат заедно.

„Сараево" или „Приказните за Сара" е најнов текст на Горан Стефановски, напишан во стихувана драмска форма. Авторот текстот го има напишано на англиски јазик и неговиот наслов во оригинал е „Sara tales". Тоа е текст кој во својот фокус ја има војната но не со нејзините надворешни и безумни средства, туку она што таа го остава во душата на човекот и во душата на градот во кој се војува. Говори за голготата низ која минуваат човекот и градот и за разорената човекова душа во услови на војна.

Тажната приказна за ранетата душа на младата девојка Сара или за она што му се случува на човекот во Сараево и на самиот град, драматуршки и сценски е градена врз хаосот во душата на луѓето од било која вера или националност кои не умеат да живеат заедно. Или, низ дидактички манир да се проговори за тоа како треба да се учи да се живее заедно кога зад себе се има историјата помешана со легендата и митот, со некогашните животни радости, големи и мали нешта што го чинат животот на еден град.

Чудното патување на младата Сара низ минатото, иднината и сегашноста на својот град, низ историските места и сегашните урнатини, завршува во денешната реалност: таа е само една од многуте ранети души на разорената душа на Сараево и многуте убиени души на неговите граѓани кои лебдеат над урнатините на градот. Врз нејзиниот измачен дух се врши еден вид проекција на времето и личностите од минатото на градот што таа ги знае од книгите или приказните за нив, но и личности од неговиот сегашен живот: „проекцијата" почнува со мешање на сегашноста и минатото: дервишите и мислителите, офицерите на „сините шлемови", личностите од Сараевската зимска олимпијада, со историските Гаврило Принцип и принцот Фердинанд, со Пинтеровиќ и Хасанагиница, со Фата и Суљо, со нејзините познати и непознати сограѓани кои сега војуваат или чии гробови сега се еден до друг, без разлика дали се муслимани, срби, хрвати...

Низ ваквата приказна светот и Европа (претставата по Антверпен ќе има повеќе гостувања низ европските престолнини и театарски фестивали), добија невообичаено сценско доживување, со многу потресни човечки и уметнички пораки. Сценска приказна за Сараево, град кој што умира на крајот на 20 век, а е во срцето на Европа која беше и сè уште е немоќна да го спаси. Од друга страна македонските театарски творци Горан Стефановски, Слободан Унковски и Влатко Стефановски во Културните простори на Европа го заседоа своето место. Уметноста и театарот не можат да го менуваат светот и да даваат одговори од типот кој е агресор а кој жртва но затоа кажуваат за нив и говорат за себе. Но затоа со овој проект тие го направија својот уметнички и хуман чекор кон совеста на Европа.

Нивните и уметнички и човечки ангажмани се јасни и обмислени.

Горан Стефановски сака текстот да „биде свеќа за здравјето, за душата на градот Сараево". Го гради како еден вид негатив за филм од 17 слики кои ја отсликуваат ранетата и разорена душа, без разлика дали таа му припаѓа на поединецот или на градот. Внатрешните тангенти на таа црна дупка, на светската премиера во Антверпен, ја покажаа сета моќ на авторот, суптилно и болно до коска, да говори за најстрашниот и најбезумниот изум на човекот – војната. Низ повеќеслојност, умешност и потреба драмата да биде и еден вид исповеден чин, при што тој останува верен на својата сознајно-исповедна театарска преокупација.

ПРОДУЦЕНТИ НА „САРАЕВО"

Продуценти на претставата „Сараево" се: Интеркулт од Стокхолм, Фестивалот на Европската година на културата во Ентверпен, Интернационалниот летен фестивал во Антверпен, Интернационалниот летен фестивал во Хамбург и Театарскиот институт на Холандија, со седиште во Амстердам.

Режисерот пак Слободан Унковски, врз тој негатив од 17 слики, создава фотографија со јасни ликови, на која нема ниту мирис на барут, ниту разлеана крв. Фотографскиот апарат, речиси невидливо закачен на еден од трите сценски ѕида, е речиси единствениот сценски реквизит. На големото бело платно, на челниот ѕид на сцената, се мешаат сенките и сеништата на минатото и сегашноста. На гробот на младата Сара е нејзиниот мал ранец во која таа ги чува спомените – неколку дребулии и семеен албум – тоа и е сè што успеала да го сочува од урнатините на својот дом. Така, само низ детали го поврзува мозаикот на поединечната и колективната судбина, оживувајќи животна и мизансценски изворнредно богато расчленета цврста, потресна и со современ сензибилитет осветлена фреска за војната и над сè нејзините жртви. Сликовито и болно на сцената се фотографира автентична слика лишена од историска прашина (иако на сцената, веќе рековме, се појавуваат историски личности). Така, создава претстава на активен уметнички чин чија основа е идејно-човечки жив и модерен, ангажиран однос кон разорното дејствие на војната без разлика дали е тоа во душата на човекот, или во душата на градот.

Ваквата фотографија или фреска за духот и душата, ја дооформува музичкиот аранжман и музичката илустрација на Влатко Стефановски. Тој, врз автентични песни, без разлика дали се од поддалечното или поблиското минато на градот, музика со која живееле или живеат јунаците на Го-

ран Стефановски, низ ритамот или зборовите на севдалинката, љубовната песна или рокен-ролот, музика што ја изведуваат во живо група музичари (кои се на еден начин составен дел од претставата), уште подлабоко навлегува во идејата на проектот „Сараево“: тој да биде опомена против насилието што го носи војната, но и да ја подвлече трагиката на душите во војната.

За артистичката екипа, за која веќе рековме дека е од повеќе земји на Европа, само би рекле дека секоја одделно длаби во својот лик (а секој од нив игра повеќе ликови) и, секој според своите можности, ја следи авторовата и режисерска идеја. Но, ова не значи дека тие заедно не градат заедничка слика. Напротив, успеваат да ја додлабат вистината за која се залагаат и Стефановски и Унковски. Да бидат некогашни или сегашни жители на Сараево, загинати или мртви, нивните души да лебдат над градот, да летаат над урнатините на градот, над оџаците, да бидат меѓу сонот и јавето, меѓу животот и смртта. Таквите ликови ги одигра Аида Јерковиќ како Сара (Аида е родена во Босна, но живее и се школува во Шведска). Жељко Хрс, Марко Млачник и Дамјана Черне од Љубљана, Јасенко Селимовиќ од Сараево (бегалец), Тони Котс од Барселона, Петар Бергард, Марика Нашил и Нина Луги од Стокхолм.

Она што некогаш било земја на чуда, сега стана земја на ужас. Дервишките мегации и езотеричните мислители се мешаат со убијците на принцот Фердинанд од 1914 година, Зимската Олимпијада од 1984 година, дел од градската хроника од 19 век, поетите се ракуваат со црноберзијанците и свештениците. Обичните луѓе на Сараево пејат заедно со градските покриви, води, облаци, солитери, трамваи и птици преселници.

На крајот се покажува дека Сара е само една ранета девојка и дека „вистинското“ дејствие на пиесата се случува во нејзиниот измачен дух. Но, дали е тоа сè? Одеднаш од неа излегува огромно виножито. Мало чудо се случува во сивиот Сараевски пејзаж. Дали е тоа обичен, ранет цивил, или можеби самата душа на Сараево која се крева од пепелта како Феникс?

Би сакал драмата да биде свеќа за здравјето,, за душата на градот Сараево.

Ова е експликацијата на Горан Стефановски за неговиот текст објавен во програмата за претставата „Сараево“, за потребите на нејзината светска праизведба во рамките на дводневните свеченост, на 27 март, на Антверпен '93

Горан СТЕФАНОВСКИ:

СВЕЌА ЗА ДУША, ЗА ЗДРАВЈЕ НА САРАЕВО

Како да се напише пиеса за Сараево денес? Смее ли човек да чепка во отворени рани? Како може да се пука во подвижна мета? сите овие прашања ми гореа во главата, додека го пишував текстот за Сараево.

Една работа ми беше јасна, дека не сакам драма што зборува за маскираното „тело“ на градот. Разните медиуми секојдневно ни го покажуваат тоа „тело“ со крвава подробност па сепак досега не успеале да ги расплетат јазлите на болната политичка реалност. Моето интересирање беше насочено кон душата на градот. Што прави душата додека лебдее над урнатините? Која е внатрешната реалност на оваа трагедија? Кој се човековите тангенти на оваа црна душка?

На почетокот Сара, млада девојка, навидум пристига во градот. Се среќава со разни типови, кои преземаат разни ролји и ја поведуваат на чудно патување низ иднината, минатото и сегашноста на градот, кои како да се стопени во едно.

Харис ПАШОВИЌ:

КАКО ДА СЕ ЖИВЕЕ ЗАЕДНО

Сараевскиот режисер Харис Пашовиќ претставата „Сараево“ на почетокот на јануари годинава почна да ја работи во Стокхолм, Шведска, во „Јорк театрот“. По помалку од еден месец тој ги прекина пробите и психички скршен се врати во Сараево, меѓу своите. Во едно интервју за „Антверпен '93“, на прашањето дали е можно да се прави претстава во која херој е град во кој сè уште се води војна, тој одговара:

„Морав да ја работам претставата. Сакам да предупредам дека ова не е претстава за бивша Југославија или за војната во Босна. Она што сега се случува во Сараево е важно: сите европски градови си имаат свои проблеми, има проблеми и во Хамбург, и во Стокхолм, Лиен, дури и во Антверпен. Претставата предупредува што би можело да се случи во сите овие градови и јас не говорам за војната, туку колку е битно за луѓето од било која раса или било од каде да потекнуваат, да научат да живеат заедно“.

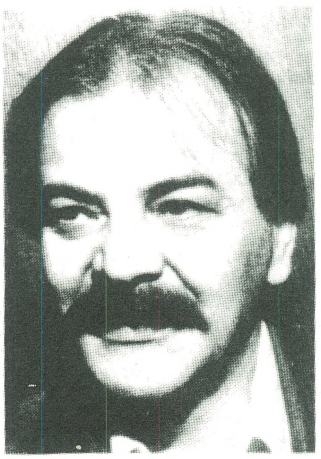
Исо Руси
Театри и директори

ДИРЕКТОРИ И (АВТО) БИОГРАФИИ

И „нарачателот“ и потписникот на овие редови сметаа дека се неопходни додатни информации за темата која се обработува – биографиите на луѓето кои ги водат театрите и „личните карти“ на театрите на чие чело се. Притоа се обидовме да го запазиме принципот секој сам да ја сочини својата биографија – некои тоа го сторија во трето лице еднина, некои пак ја одбраа автобиографската форма. Редот пак на (авто)биографиите е според појавувањето во основниот текст. Што се однесува пак до „биографиите“ на театрите на чие чело се тие, се разбира, многу повеќе информации има и ќе има во броевите на „Театарскиот гласник“.

Значи, информациите во основниот текст, биографиите на челните театарски луѓе, разговорите со нив (дел сега презентирани и дел што треба да бидат презентирани) се само камчиња од мозаикот кој доправа се сложува.

Љупчо Петрушевски, Македонски народен театар



Роден сум 1945 година во Скопје, каде и завршив основно училиште. Средно училиште учев во Струмица и по „вина“ на Народниот театар „Антон Панов“ – Струмица и на Бранко Ставрев бев инфициран со театарски синдром. Во 1965 и 1966 година членував во Академската сцена „Мирче Ацев“ – Скопје. Во истата 66 година полагав аудиција за прием во Македонскиот народен театар пред „страшна“ приемна комисија во која беа Димитар Ќостаров, Петре

Прличко, Илија Милчин, Драги Костовски и други мои сонувани театарски величини. Бев примен најнапред како постојан соработник, а по една година и во постојан работен однос. Студиите ги завршив во првата генерација за драмски актери на Факултетот за драмски уметности кај професорите Илија Милчин и Димитрие Османли.

Директор на Драмата на МНТ станав 1983 година, а подоцна во 1988 година станав и директор на Македонскиот народен театар. И така се усреќив.

Благоја Чоревски, Драмски театар Скопје

Роден сум на 9 септември 1947 година во Титов Велес. Потекнувам од актерско семејство. Основно и средно образование завршив во Битола, а Факултетот за драмска уметност во Софија. Во Драмскиот театар сум вработен од 1.9.1971 г. Покрај актерската работа сум обавувал и други функции: член на театарскиот совет и во два мандата претседател на советот, делегат во Собранието на СИЗ на културата на општина Кисела Вода, член на претседателството на МЗ Бирарија, член на комисијата за доделување средства и финансирање на установи од областа на културата; претседател на КПЗ на општина Кисела Вода и др.

За досегашната работа како актер наградуван сум со следните награди:

– Награда на „Млад борец“ за најдобар млад актер за 1972 г.

– Златен ловоров венец на МЕС – Сараево 1976 г. за улогата Навахита Велос

– Стериина награда за улогата Стефан во претставата „Диво месо“ во 1980 г.

– Најпопуларно ТВ лице за 1980 г. за улогата Таткото во ТВ-серијата „Булки крај шините“

– Награда „11 октомври“ за 1980 г. највисоко општествено признание за особено значајни остварувања во областа на уметноста од интерес за СР Македонија – за улогата Стефан во претставата „Диво месо“.

– Награда „Милтон Манаки“ за најдобро филмско и ТВ лице за 1984 г.

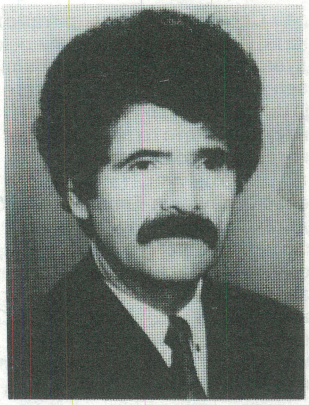
– Награда на списанието „Вечерње новости“ за најдобра епизодна улога во претставата „Сили во воздухот“ на Стериино позорје.

За време на моите два мандата 1984-88 и 1988-92 г. како директор на театарот се прикажаа 51 премиера, а театарот учествуваше на следните фестивали и манифестации:

Стериино позорје Нови Сад, МЕС Сараево, Театарски игри „Војдан Чернодрински“ Прилеп, Охридско лето, Фестивалот на детето Шибеник, Фестивалот на монодрама Земун, Денови на комедијата, Свечености „Љубиша Јовановиќ“ Шабац, Нушиќеви денови Смедерево, Екран-театар фест.

Драмскиот театар е единствениот театар од сите театри во поранешна Југославија, кој на Стериното позорје учествуваше 3 години по ред (1989, 1990 и 1991 г.) со претставите: „Сили во воздухот“ од Н. Ромчевиќ, режија Ј. Павиќ, „Кула Вавилонска“ од Г. Стефановски, режија С. Унковски и „Медеја“ од Д. Зајц во режија на В. Тауфер.

Театарот и поединци за времето на моите два мандата добија 51 награда.



Мухамет Шерифи, Театар на народностите Скопје

Роден сум на 1.6.1939 година во село Камена глава – Косово. Средна учителска школа и Виша педагошка академија завршив во Скопје и од 1959 година до 1979 година бев просветен работник. Во овој период активно бев вклучен во културниот и општествено политичкиот живот во општината Центар и градот Скопје.

Од 1980 година (два и половина мандати) бев директор на Албанската драма при Театарот на народностите, период во кој со албанската драма постигнавме високи уметнички резултати и афирмација на сцените во Република Македонија, во поранешна СФРЈ и во странство.

Од 1990 година сум директор на Театарот на народностите.

И во својство на директор сум активен чинител во развојот и унапредувањето на сценската уметничка дејност во градот Скопје и републиката.

Благој Стефановски, Народен театар Битола

Роден во Битола, 1953 година. Основно училиште и гимназија завршив во родната Битола. На Факултетот за драмски уметности, или како тогаш се викаше Висока музичка школа – отсек за драмски актери, дипломирав во 1975 година. Истата година се вработив во битолскиот театар чиј стипендист бев. Уште како студент играв во Битола во претставите „Песна“ од Оскар Давичо и „Црнила“ од Коле Чашуле. Само две години работев со татко ми Димче, кој премногу го сакаше занаетот и театарот. Јас само продолжив да ги сонувам неговите мечти со можност нешто од тоа да станува и јаве. Јаве стана високото место кое битолскиот театар го има денес во европското семејство на театри, во сите градови и држави до каде стигне нашиот театар и неговите успеси на тие сцени. Повеќе од шест години соработував со чичко ми Ацо, кој ми овозможи со својот огромен актерски потенцијал и авторитет во првите години на моето раководење со театарот да изградиме репертоарска политика и соработка со се што е прогресивно во македонскиот театар и амортизирањето на негативните влијанија кои се сакаа самите себе си во театарот. На чело на битолската театарска куќа дојдов во април 1980 година, во една тешка ситуација на пореметени меѓучовечки односи во театарот за помалку од две години се сменија четири директори или вршители на таа должност, во година во која градот „креваше раце“ од театарот, градските моќници сакаа од него да направат професионална драмска група при Домот на културата АСНОМ. Егзекуцијата беше извршена во јуни 1980 година со рушењето на старата зграда на театарот и со ставањето, како „потстанари“ во новиот „задружен дом“ по урнек на некои паланки како Пожаревац и Сисак. Бидејќи театарот беше ставен на столбот на срамот заради многу случаи во годините меѓу 1978 и 1980 првите театарски луѓе изгубија желба да се борат против градската политичка власт, така

што јас со помош на неколку постари и помлади актери ја започнавме борбата за нашето место во тој нов објект. И ете, уште еднаш би повторил, на еден град каков што е Битола мора да му се вратат институциите во сферата на културата (Театарот, камерните музички состави, наспроти соц-реалистички измислици како домови на културата, заводи, КПЗ, типични за мали неразвиени средини.

За овие осумнаесет години во овој театар, како професионално вработен актер и директор добив разни награди и признанија:

– 1984 година за улогата на Маринковиќ во претставата „натемаго на Филозофскиот факултет" на И. Брешан во режија на В. Милчин – наградата за најдобра машка улога на ТИ „Војдан Чернодрински"

– 1989 година – Награда на град Битола „Четврти ноември".

Доаѓав на чело на некои фестивали во критични времиња, за да се направи нешто што би извлекло од кризата во која западнале.

Така две години бев претседател на ЈФФК „Милтон Манаки", оваа година учествувам во трансформацијата на Фестивалот „Војдан Чернодрински" – Прилеп, посветен на домашната драма. Еден сум од основачите на ИНТЕРФЕСТ – сериозна музика Битола и долгогодишен учесник на фестивалите Охридско лето и МОТ.

Љубомир Чадиковски, Театар за деца и младинци – Скопје

Роден 1946 година во Скопје. По образование е дипломиран инженер архитект, по занимање сценограф и сликар.

За директор на Театарот за деца и младинци – Скопје е именуван 1989 година. Во овој театар дојде од Драмскиот театар, каде што беше технички директор.

Автор е на многу сценографии низ републиката и вон неа, а има работено и сценографии за Телевизија Скопје.

Имал самостојни (ликовни) изложби во Скопје и Белград и самостојна изложба на театарски плакат и решенија за програм на Театарските игри „Војдан Чернодрински" во Прилеп. Добитник е на наградата „Војдан Чернодрински" за плакат. Во претходниот мандат беше и претседател на советот на оваа театарска манифестација. Има учествувано на биеналните смотри за плакат на Стериното позорје. Член на ДЛУМ.

Исо РУСИ

ТЕГНЕЊЕ НА ЛОКУМОТ, ПУКАЊЕ НА БАЛОНОТ, ПРЕЛЕВАЊЕ НА ЧАШАТА... ИЛИ?

Чудна е приказната за театрите во Македонија, и тоа не само во моментов, туку и во речиси сиот нивен историјат, особено оној од создавањето на Република Македонија (и онаа Народната и онаа Социјалистичката, во ФНРЈ, односно СФРЈ и сега оваа независната). Ако се земе како старт податокот дека се што е направено на планот на театарските институции е направено во овие педесетина години, ниту еден хроничар на театарските настани не може да тврди дека не е направено многу. И не без аргументи во поранешна Југославија, во нејзините последни дваесетина години, после ерата на доминацијата на словенечкиот театар, настапи ерата на македонскиот кој жареше и палеше по бившиот југословенски простор најнапред преку атрактивните режисерски имиња, потоа со драмските актери и писатели.

Човек би рекол „мед и млеко"! Но, во реалноста навистина никогаш не било така. Фактот, пак дека театарот во овој период не само опстојувал, туку и дека многу давал воедно не значи дека било државно или општествено милениче. И во времето на просперитетот на државата на работничката класа театрите тешко се снаоѓале, ги снемувало од сцената – едноставно се гаселе. И сега во времево трендовски означувано како „време на транзиција" од еден во друг систем, културата воопшто, и театарот особено, минуваат низ тешки времиња, но и ја покажуваат својата жилавост. Во сета оваа сторија, која прозвучува од патос соц – реалистички не може да се одбегнат некои компарации.

Да појдеме од почетоците на театрите за кој во овој текст станува збор.

Македонскиот Народен Театар е формиран од страна на Президиумот на АСНОМ во јануари 1945 година. Уште по ослободувањето на Скопје режисерот Димитар Ќостаров, артистите Илија Милчин, Тодор Николовски, Петре Прличко, Мирко Стефановски, Крум Стојанов, Илија Џувалековски пред скопјани ги изведуваа „партизанските" едночинки (дејноста на партизанската културно уметничка група „Кочо Рацин") по теркот на „Ѓоре Магаревски" на Владо Малески. Првата целовечерна претстава „Платон Кречет" ја имаше премиерата на 3 април 1945 година. Неговата опера официјално започна со дејност од 1 јануари 1949 година, иако „Кавалерија рустикана", резултат на залагањата на Петар Богданов Кочко, Стефан Гајдов, Томче Грнчаров, Тодор Скаловски, Трајко Прокопиев, Живко и Данка Фирфова и подоцна приклучениот Ловро Матачиќ, била изведена и во мај 1947 година. Балетот стартуваше пак со Гуноовата „Валпургиска ноќ" на 30 декември 1949 година. До денес трите ансамбли дале над 500 премиери, бројот на вкупните посетители се мери со величините милиони, фестивали, награди итн.

Со еден збор камен темелник на македонскиот современ театар и колевка на добар дел современата македонска култура (како што би рекол неговиот актуелен директор Љупчо Петрушевски).

Драмскиот театар од Скопје, кој своите корени ги влече од некогашниот Куклен театар кој се издвои во посебна куќа и трансформира до Младинско – детски театар, години со ред еден од столбовите на божицата Талија на овие простори, и бившо југословенски и балкански. Впрочем деловите од биографијата на неговиот директор Благоја Чоревски сосема јасно говорат за постигнатите резултати во последниве десетина години кои се навистина импресивни, особено низ добиените врвни признанија на куќата и творците поврзани со него (пред се вонредните актери, режисери и новите драматуршки имиња кои доживееаа преку Драмски целосна афирмација).

Театарот на народностите пак својата активност ја започна со изведбите на Нушиќевото „Сомнително лице" (на турски јазик) на 9 јули 1950 година и Гогољевата „Женидба" (на албански јазик) три дена подоцна, што ги изведе КУД-овите „Јени Јол" и „Емин Дураку". Секој од двата ансамбла има дадено по повеќе од двесте премиери, промовирајќи ги и авторите кои пишуваат на албански и турски. Дадени се над четири илјади претстави, остварени се гостувања на бројни фестивали од оние републичките, преку оние во поранешна Југославија се до последното гостување со „Баал" во Норвешка. Подетално за историјата на театарот можете да прочитате нешто повеќе и во овој број на „Театарскиот гласник" од перото на Иван Ивановски.

Битолскиот Народен театар само во последниве десет години на својата сцена изведе шеесетина премиери (третина од овдешни автори плус речиси уште толку праизведби), изведе преку 1 600 претстави, повеќе од шеесетина пати учествувал на повеќе од 15 театарски фестивали од Театарските игри „Војдан Чернодрински" поранешните МЕС

и Стериино позорје, Фестивалот на детето во Шибеник (дури шест пати), на алтернативниот фестивал ЕУРОКАЗ (поради режиите на Бранко Брезовец Мека за македонските театри), освоил грст награди. Според наводите на неговиот директор има двојно поголема продукција со двојно помал ансамбл од другите „големи" театри.

Најмладиот од нив Театарот за деца и младинци – Скопје, кој настана пред неполни четири години, како обид да ја премости традицијата која ја воведоа Куклениот театар на МНТ и потоа истоименит издвоен театар и Младинско – детскиот театар, успеа преку редовните саботни и неделни изведби (и значи создаден репертоар!) и кукларските гостувања по градинките (по триесетина месечно!) повторно да ја создава најблагодарната публика. Стартуваше без ансамбл, техника, свој сценски простор!

Истите тие денес живеат и помалку работат приклештени со општите состојби кои не се нималку розови. И едновремено прават претстави. Дел од нив како во „златните времиња" на овдешниот театар (ако некогаш воопшто постоеле) дел (како и секогаш!) не вредни ниту за помен. Но, погрешна би била сликата воколку се гледа црно, бидејќи има податоци кои говорат сосема спротивно.

Во МНТ во периодот на подготовката на овој материјал се појавија или беа пред премиера дури шест проекти на трите ансамбли, се подготвуваа Мајските оперски вечери. Ако да речеме за проектот „Слугинки" може да се рече дека е проект за мала сцена (демек ефтин!), или за најновата претстава на тандемот Миневски – Милчин дека е во рамките на „средните" по цена, за најновиот балет во низата одлични остварувања од „Зодијак", преку „Пинк Флојд" и „Гилгамеш", „Мансарда" и покрај се не може да се каже дека се вклопува во средствата кои Министерството за култура ги доделува за театарски проекти. Во исто време Драмскиот театар, во најотворен судир со државниот финансиер, не се откажува од својата битка за правење претстави, или за остварување на правото за работа (што би рекол неговиот директор). Албанската драма на Театарот на народностите, иако не доби ниту денар, а камо ли девиза, за гостувањето со „Баал" во Норвешка повторно приоѓа кон реализација на голем проект базиран на Бихнеровиот „Војцек". Во Битола се тврди дека тие со својата формула на „годишни договори" со тамошните фирми и ефикасно работење и не размислуваа да удрат клуч на врата и да примаат плата. Театарот за деца и младинци и не помислува да се откаже од следниот амбициозен проект кој мора да стартува во мај. Во полн ек е полемиката околу (не)учеството на професионалните ансамбли на Театарските игри „Војдан Чернодрински" на кои и покрај „локалните" рамки нема место за сите.

Сторијата за жилавост на театрите во Македонија и нивното опстојување во голема мерка се базира на ентузијазмот на вработените, а дел од заслугите за тоа секако ги имаат и нивните први луѓе директорите.

„ГОЛЕМИ" И „МАЛИ"

Еден текст напишан пред три години (можеби и некој месец повеќе), или подобро „материјал" во духот на времето во кое е создаден, кој ја елаборира дилемата за „големи" и „мали" театри во многу ја објаснува проблематиката која „Театарскиот гласник" и особено неговиот главен и одговорен уредник подолго време се обидуваат да ја реализираат и за жал во тоа немаат некоја поголема среќа: вечните прашања за „статусот на театрите во општеството", флоскула која треба да го „покрие" односот на општеството кон храмовите на божицата Талија и „улогата на директорот – управник во сето тоа". Автор на истиот е Љубомир Чадиковски, директор на единствениот Театар за деца и младинци во републикава и токму поради темата со која се зафативме, и која делумно ја реализираме, вреди во целост да се цитира и покрај сите неотпорности што времето изминато ги носи:

„Соочен со новите времиња како на политички, така и на економски план, театарот дојде во ситуација да се брани од обвинувањата дека троши повеќе на задоволување на своите потреби, а помалку на реализација на својот труд. Единствен начин театрите да ја докажат својата оправданост за трошоците што произлегуваат од нивната работа е да се направи анализа за утврдување на правата сметка (цена) – колку чини театарот. Додека не е позната цената не е можно да се знае дали општеството дава многу или малку.

Влегуваме во периодот на пазарна економија – каде е тука театарот? Многу често се манипулира со тоа дека театарот треба да се прилагоди на новите услови – пазарот.

Тука се јавува првиот проблем. Во економијата формирањето на цената е врзана со вредноста на стоката. Меѓутоа односот на стоката и нејзината цена може да постои само кога односот е ист помеѓу понуденото и потрошеното. Такви услови кога е во прашање театарот не постојат, што значи цената отстапува од вредноста. Разликата помеѓу трошоците и приходите од продажба на влезниците се покрива со општествени средства, но мора точно да се знае што точно влегува во цената на услугите што ги нуди театарот и делот што треба да го финансира општеството и во кој обем.

Планирањето на цената (стока или услуги) поминува низ три фази: формирање на цена, нормирање и регулирање на односи.

Формирањето цена на театарските услуги започнува со анализата на нејзината структура и факторот од кој цената зависи а влијае на нејзината вредност.

Отпочнувањето со спремањето нова претстава со првото прашање, колку ќе чини претставата?

Стандардните трошоци во театрите започнуваат со: функционалните трошоци, материјалните трошоци, амортизација, лични доходи, придонеси, даноци.

Еден дел од овие трошоци се постојани (придонеси и даноци) додека другите се варијабилни. На првите не може да се влијае, а на останатите со многу разум, снаодливост и еластичност може да се влијае. Основната работа на управата на театарот е трошоците да ги направи што помали како одредени средства би се прелеале во функционалните трошоци.

Во стопанството овој вид на штедење со примена на нови технологии во производството со кое би се намалиле трошоците на работното време т.е. зголемување на работните норми. Во театарот тоа не е начин на штедење. Не постои технологија што може да го забрза учењето на нов текст, ниту скратување на пробите, а тоа не се одрази на квалитетот во работењето. Не постои ниту еден драмски текст што може побргу да се изговара и со тоа да се добива во продуктивноста. Рационализацијата во функционалните трошоци е многу непопуларна и многу опасна, како последица би се јавил нискиот квалитет, а со тоа и незаинтересираноста и опаѓањето на гледачите, со тоа и до зголемувањето на вкупната цена (подготвувањето монодрами, сиромашно опремени претстави, а тие се прикажуваат како активност – според општеството т.е. финансиерот).

И затоа во крајна линија, растежот на театорот се сведува на унапредувае на тој однос (понуда и побарувачка) што со економски јазик значи намалување на цената на чинењето на претставата и зголемување на приходите од продажбата на билетите (ако не се вратат средствата во износ од 40 – 60 проценти во експлоатацијата, такви претстави не би требало да се стават на репертоарот – европски стандард).

За да се постигне тоа се поставува прашањето кој критериум треба да се постави. Ангажирањето на врвни артисти посакува и адекватен надомест за нив. Почитувањето на привлечен костим и сценографија исто така ја зголемува цената. Од друга страна може да се кокетира со публиката поставувајќи претстави од полесен жанр, актуелни теми кои носат поголем приход и поголема посетеност.

Правејќи анализа на горенаведеното се наметнува прашањето што е тоа што е примарно во животот на театарот. Прашање што е над можностите на луѓето што живеат и умираат во храмот на Талија.

Ситуацијата во театрите за деца не е нешто поинаква. Условите на „пазарна економија" во овие театри се невозможни, тука не можат да се применат параметрите на големите театри.

Најважната задача во управувањето на детските театри е остварувањето на образовно – воспитни цели, високите уметнички квалитети се подразбираат, а дури на крајот се поставуваат економските. Во врска со популацијата, на која нашата дејност и е наменета не би требало да има проблеми со средства наменети за подготвување детски претстави. Во

моментов во Скопје и околината од прво до осмо одделение има 77 000 деца. Постојат 87 основни училишта. Тука се и градинките со 4 187 деца. Секоја учебна година се зголемуваат нашите гледачи – првачиња, така што теоретски не би требало да имаме проблеми (се смета дека ако дете дојде во театар три пати во годината, тоа е веќе постојан посетител – европски стандард). Кога се мисли на тоа дека не би требало да има проблеми околу средствата за театрите за деца, тоа не значи дека не би требало да има контрола на трошоците и проценка на нивната ефикасност, бидејќи и театрите за возрасни и театрите за деца не можат да бидат финансирани во целост.

Нашиот театар нема технолошки вишок на луѓе, не сме условени со рокови за изработка на костими и сценографија, бидејќи немаме вработени луѓе, туку се подготвуваме со надворешни соработници при што односите се многу почисти.

Каде е нашето место во ефикасноста во работењето и какво е учеството на Театарот во вкупните дотации за театрите во Скопје покажуваат следните показатели.

Ако вкупните дотации (на поранешниот СИЗ) за 1990 година се означат со индекс 100 во тој случај се добиваат процентите со кои театрите учествуваат во тој индекс на распределба на средствата: МНТ – 67,4; Драмски театар 14,2; Театар на народности 16,7; и Театар за деца и младинци 2,1 проценти.

Со самото ова услугите на детските театри не можеа да се споредуваат со театрите за возрасни, ниту средствата да бидат помали бидејќи публиката е „мала".

Ако основната дејност на детскиот театар е педагошко – воспитна веднаш се наметнува и констатацијата дека уметничкото воспитување на децата треба да започне уште во најраната младост. Затоа општеството треба да обрне поголемо внимание на финансирањето на детскиот театар.

Имено додека во другите театри приходот „од каса" е приход на театрот, кај нас тој е расход – исплата на хонорарите – средства кои не ги добиваме во дотацијата. Оттука и следи заклучокот дека приходот од влезници т.е. бројот на репризите не може да биде препуштен на случај.

Се поставува прашањето – што понатаму?

Сите изведени претстави немаат и ист борј на посетители, според тоа и приходот од нивното прикажување е различен. Со самото тоа и ангажирањето на општеството во финансирањето треба да биде поинакво од досега. Треба да се промовира работата според предложен проект, што значи дека општеството треба да финансира проект – квалитет, а на проект – активност. Тоа значи дека начинот на финансирањето ќе биде селективен и ќе бидат стимулирани добрите претстави кои ги исполнуваат сите естетски и образовно – воспитни вредности. Кога би се почитувале доследно овие критериуми тогаш театрите за деца би се нашле во прв план на листата приоритети за финансиската подршка на општеството.

Меѓутоа, такви критериуми не постојат, туку дотацијата од претходната година се зголемува за минималниот процент на инфлацијата и така сиромашните стануваат посиромашни и се се врти во круг. Очигледно е дека треба да се направат големи и прогресивни резови во финансирањето на театрите. Очигледно е дека досегашното финансирање во овие нови услови не е можно да функционира.

Во досегашната работа ставени сме на маргините на интересот на општеството со ниски и несигурни лични доходи, со работа во услови под секакви стандарди, а сепак постигнуваме европски резултати. Познато е дека најголемата афирмација на еден народ е неговата презентација низ светот со неговата култура, без разлика дали е тоа пишаниот збор, изгориот, ликовната, музичката или како синтеза на сето тоа театарската уметност".

ШТО СЕ ПРОМЕНИ?

Очигледно е дека писанието на господинот Чадиковски, иако старо неколку години само по себе говори дека всушност малку што е генерално гледано променето и дека барем кога се во прашање „вечните" театарски прашања од стариот систем се уште се актуелни.

Директорот на Драмскиот театар господинот Благоја Чоревски тоа вака го коментира: „Морам да кажам дека ние се уште работиме по законите на бившата СФРЈ. Имаме самоуправни органи, можат дваесет луѓе да кренат рака и да те симнат... тоа се глупости кои воопшто не смеат да постојат во установи од областа на културата, посебно театарот. За мене како директор во театарот секој актер е посебна институција. Колку подобар актер толку подобра институција.

Ние влеговме во плурализам, а не сакаме никаква промена. Мора да ги смениме и алиштата, да смениме и крвта внатре, инаку не бидува. Мора да размислуваме како оние кои откако знам пропаѓаат – Америка, Шведска... А ние цело време животариме. Татко ми живеел на таа база – експериментално, јас живеам експериментално – се некој експериментира со мене, ако продолжи вака на моите деца децата ќе живеат експериментално. Сакам да прекинам со тој експеримент. Кој сака да експериментира, нека експериментира дома на сопствените деца и жени. Ако ние не влеземе, не се вклопиме, ако не го смениме памето...

Постои опасност да паднеме на глава. Говорам за Драмскиот театар ние се уште се држиме на некој индивидуален ентузијазам кој е од стариот систем – желбата да се покажеш како актер. Но, таа желба ќе трае уште една година, кога ќе се види дека сем таа желба постои само една бездна, бидејќи нема соодветна валоризација на тој труд.

Програмата за годинава на барање на министерството е доставена во септември минатата година. Не ни е одговорено, не ни е тоа кажано овој проект може да се реализира, овој не. Моето, како директор го имам направено, нивно било да седнат и да кажат „Стоп! Видете овој бара толку, другиот толку... А вкупните средства се толку". И сега не може министерството да одредува колку пари ќе даде за еден проект, да се извлекува од нешто за што е одговорно. Тоа едноставно сега мора да ги плати трошоците за нивната реализација. Ние не сме одговорни за ситуацијата во која министерството не доведе. Мене државата ме донесува во ваква ситуација. До овој момент должам на разни луѓе 28 милиони.

И што сега треба да стори Чоревски како директор. На 44 актери или 103 вработени да им каже „Седете!". Ние не бараме средства за лични доходи, ние бараме средства за да работиме.

Објективно што може да се стори е врз основа на тој ентузијазам од 145 или 148 да се врзеш со неколку добри режисери и да правиш добри претстави. Сите во здравството, образованието, науката, културата се чувствуваат како Дон Кихоти. Бидејќи сето тоа во основа не е решено, бидејќи за власта најбитна е политиката.

Ако на секому треба да се дава без оглед на квалитетот и се што следи, ќе нема пари. Тврдам дека пари има но треба да се работи по новиот плуралистички систем во кој велиме дека сме влегле.

А една секунда изгубена во културата не може да се надомести со сто саати работа".

Слични, речиси идентични гледања кога се во прашање последните две три години, има и директорот на МНТ, господинот Љупчо Петрушевски: „Намерата на стариот начин на финансирање на културата беше да ја алиментира на еден помодерен, европски начин. Од тој стар систем кој предвидуваше финансирање програми, независно од тоа колку реално беа алиментирани, се тргна со хибридни, неприродни решенија – да се обезбеди елементарна социјална сигурност на вработените и да им се овозможи на институциите полесно да прават програми, со објаснувања дека се времено ќе трае додека не се доизгради до крај новиот модел. Но, се случи во тој премин, оној што успеа да се снајде, да загради поголем дел од колачот, говорам како дејност, си ја задржа таа позиција не времено, туку за подолг период. Да се потсетиме сизовите престанаа да постојат во јуни 1991 година.

Овој систем не остави на „суво" и во делот кој подразбира создавање на уметнички вредности. Средствата како да ги трошиме повеќе за обезбедувањето на социјалната сигурност, па за проекти не остануваат средства. Месечното алиментирање за живот треба да има за цел и оправдување со работа, со докажување на своето творештво. Се помалку и помалку има средства да се направи нова претстава, се помалку има средства да се одржат предусловите (простор, сцена...). Во моментот за одржување на објектот на МНТ за

тој биде способен вечерта да прими публика и даде претстава, без плаќање на човечкиот фактор, само по овој основ чини милион денари дневно. Многу „поевтино“ е да не се работи одошто да се работи. Во крајна линија излегува дека е многу добро да го примаш елементарниот надоместок за живот и да не работиш, бидејќи секое влегување во работа бара енормни средства“.

Го потсетуваме Петрушевски на прадоксот „се е црно, а сепак се работи“. Како е тоа спиво, можно?

„Како? Излегува дека оној минимум учеството на нашите финансиери не преминува триесет до четириесет проценти во цената на чинење. За да одржиме какво таков ритам на работење се претворивме во „потрчковски“ – собирачи, молители на средства и пари по разни фирми, се обидуваме како противуслуга да нудиме некакви замаглени компензации... Меѓутоа, сето тоа има краток здив, од тоа не може без претходни предуслови подолго време да трае. Државата треба да ги стимулира ваквите донатори, онака како што се прави во западните системи. И токму заради тоа што тоа не е системски средено на тој начин, станува збор само за добра волја од страна на фирмите, симпатии и слично. Второ се таложат непокриените обврски.

Што поскоро треба да се стави крај на ваквата состојба. Бидејќи балонот ќе пукне, локумот ќе се скине, чашата ќе се прелее, ќе дојдеме во таа инка да дочека во која понатаму не се може. Имам впечаток како да сме туркани сите самите да си ја ставиме омчата околу вратот.

За Љупчо Петрушевски односот директор – се уште присутни елементи на самоуправување, или остатоци од старото по кои фактички се работи е состојба која алегорички може да се илустрира како кога човек со врзани раце и нозе се фрла во базен со студена вода и од него се очекува да се спаси пливајќи: „Со врзани раце и нозе не се плива. Со врзани раце и нозе се дави! Предуслов е систематското поставување на работите на место наспроти постоењето на остатоците од старото, систем базиран на Законот за здружениот труд со сите свои толку извикани механизми, дури и оној закон за претпријатијата на Анте Марковиќ не важеше за општествените дејности, па така ние за жал останавме последниот бастион на самоуправувањето. Во една ваква голема куќа, каква е МНТ имаме страшно многу пунктови на кои се управува, решава, одлучува. Нон сенс сам по себе. За едно исто цело се решава на толку места.

Втурнати сме во ситуација сите да претендираат за тоа исто цело, при што се троши многу време на јалово надмудрување, растегнување на енергијата и времето... А сето тоа не се рефлектира само на трошоците и слично, туку и на уметничките резултати. Никаде во светот на референдум не се разрешува репертоарот или тоа кој ќе свири, кој ќе игра, кој ќе пее. За таа работа е задолжен командантот и тој нормално по сите редоследи на нештата на крајот на краиштата е одговорен. Во овој систем фактички фрламе магла, го покриваме и евентуалниот индивидуален неуспех, но и успех. За успехот има многу заслужни, за неуспехот се знае виновникот е еден. Тоа треба да се расчисти. Ние како луѓе не бегаме од таква работа на сите кои влијаеме на она и на економски и уметнички план да им се одврзат рацете и нозете.

Кус, но јасен е и господинопт Благој Стефановски, директор на Народниот театар Битола: „Промените се незначителни. Ние како театар сме во подобра ситуација бидејќи битолскиот СИЗ порано ни даваше некои смешни суми. Да речеме колку што Министерството плаќа за една претстава тие плаќаат за материјални трошоци и функција за цела година. Бевме принудени со години да се поврзуваме со стопанските субјекти во Битола со кои најдовме допирни точки и сега сме врзани со годишни договори со повеќето од нив. Иако објективно Министерството плаќа недоволно, амбиентот што го створиме во Битола и пошироко ни овозможува да делуваме со најмалку проблеми во остварувањето на еден амбициозен репертоар“.

Првиот човек на Театарот за деца и младинци од Скопје, господинот Љубомир Чадиковски вели: „Во принцип ништо не е променето. Особено во финансирањето на детските театри. Промената е во тоа што сега имам 32 претстави месечно. Почнав со две маси и со една тврда глава со која мавав во сид и дојдов до ова што не е малку, но...

Сите театри го имаме истиот проблем – не може да направиш годишен план. Режисерите не висат на клинец. Ако се договориш со една екипа автори дека почнувате во мај, тогаш треба и да се почне. Сега многу често се случува неизвесноста околу тоа дали ќе се стартува или не да е многу поголема. Никогаш со сизовите не сме имале проблеми кога ќе стартува нов проект. Проблем беше што баравме десет, а ни одобруваа пет премиери. Сега и едната е во прашање. Сега сите пари за културата се слеваат во Министерството и од нив треба да се подмират сите 235 институции од сферата на културата. Порано постоеше скопскиот СИЗ кој се потпираше на поголеми приходи. Сега провинцијата највеќе профитираше“.

„Со укинување на сизовите, сега нема ни кому да му се жалиш“ продолжува Чадиковски, „нема никаков систем, сега хаосот функционира. Сега се финансира преку министерството и сите не ставаат во ист кош. Само да не се бранува. Не може сите театри да добијат по пет милиони по проект. Не може да се почне претстава со Унковски, Георгиевски, Милчин со пет милиона. Тие луѓе носат јака екипа со себе. Со пет милиона денари нема шанса да се исплатат хонорарите“.

„Никој од театрите не бара пари за покачување на платите – сите бараат работа. Сите единаесет театри бараат работа“ го повторува Чадиковски ставот на својот колега Чоревски.

ЗА ШТО СТАНУВА ЗБОР?

Челниот човек на МНТ Љупчо Петрушевски одговара: „Не верувам, или поточно не би сакал да верувам дека овие работи се за да не се направи таа нова стратегија. Станува збор за потребата да се има некаков селективен приод. Излегува како државата да не сака да го одреди нејзиниот основен интерес, нејзиниот основен приоритет. По минувањето од еден систем на друг, се она што алиментираше, без разлика на тоа дали станува збор за Скопје како центар на државата или последниот дом на културата било каде или било која институција од културата, се мина на државниот буџет, на државни јасли. Толку време мина и мислам дека државата мора да си го направи својот приоритет, да каже дека во овој момент тоа и тоа ја интересира, бидејќи таа ги дава средствата и таа треба да го одредува приоритетот. Она што нема да биде нејзин приоритет нека мине на пазарен начин на работење. Очигледно е дека одолговлечувањето е доказ дека државата нема јасна слика за тоа што таа е заинтересирана. Така се препуштаме на оној систем – секому по малку, па кај се стаса нека се стаса. А се знае кај ќе се стаса – ќе дојде сите да бидеме за никаде!“

Зошто тогаш директор на театар во скудни времиња?

Чоревски одговара: „Јас сам се предложив да бидам директор. Кога си отиде Ристе Стефановски сфатив дека неговото одење ќе биде гибелно ако дојде човек кој нема ништо со театарот. Неговите заслуги ги продолжив. Континуитетот апсолутно го задржав, фактите тоа го докажуваат.

Со сизовите ние имавме можност нашите права да ги бараме на маса на тоа тело кое беше создадено да одлучува. Знаев кому се обраќам и влијаев на распределбата на средствата според заслугите. Сега еден човек само поради тоа што е министер одредува што е квалитет што не е. Според мене тоа е враќање назад. Нема критериуми, се зависи од еден човек. Само за да се покријат тие 235 институции, на сите ќе им се дава подеднакво. Последиците се катастрофални. Оди во неповрат се што е досега сторено. А и онака се затворивме комплетно – не можеме да излеземе да ги мериме снагите.

Се што се случува ме стимулира. Чоре не го прави Драмски театар. Луѓето не сркаат магла, тие знаат што се и што можат да направат и со ваков директор. Драмски театар секогаш се стремел кон врвот, а јас како директор се трудам тоа и да им го овозможам“.

Љубомир Чадиковски е соочен со дилемата има ли воопшто излез: И да ме прашаш „Што понатака?“ не знам што да ти одговорам. Ниту пак знае некој од другите директори. Сите ние чекаме нешто да се случи.

Мора да се прават претстави. Кожни гаќи ќе ставиш и ќе правиш претстави. Само ноќе нема да спиеш и ќе пиеш лекови за смирување.

Разбирам дека економската ситуација е тешка, но упорно тврдам дека има пари. Само сега се разлеваат.

Уште во декември лани кажав дека за шест месеци сите театри сме готови. Го растегаме локумот. Ги гледам сите балонот само се растега. Кога ќе пукне, тоа ќе биде многу појако отколку било која фабрика да „пукне" – сè ќе отиде парампарче. И тогаш веројатно ќе има страшни резови, власта ќе мора да се вмеша. И кој губи? Најмногу ќе изгуби театарот.

Најмалце има разбирање за театрите. Новиот министер за 24 часа го смени односот кон театрите. Бев среќен кога го избраа, се прашував дали е можно сите проблеми ќе ми се решат. Не само што не се решија, туку се зголемија. Во овој момент вратени сме дваесет години назад.

А како се прават претстави? За „Зрното грашок" една мала столарска фирма ми даде даски, друга ги изведе металните делови, Чоре ми даде практикабл, МНТ ми изработи пар чевли и ми даде стиропор за куклата, Градска болница ми даде гипс. „Гранит" ми даде топ хартија и матрици да го извртам текстот...".

За Благој Стефановски за улогата на директорот во сизовско и сегашно време вели: „Улогата на директорот и тогаш и сега е иста со мали промени во статутот околу овластувањата. Меѓутоа јас си го земав правото и да одлучувам и да одговарам за севкупните односи во театарот. Во уметноста нема самоуправување туку јасен хиерархиски ред во извршувањето на задачите. И самото самоуправување беше секаде погрешно толкувано, тоа се исцрпуваше со договарањето, а одговорноста за извршувањето на задачите се бараше од претпоставениот.

Директорот е највисоката инстанца во одлучувањето за севкупниот живот во театарот и како таков мора да биде назначен и од државата воколку се работи за државен театар, а доколку се работи за поинаква концепција тогаш овластувањата се исти само што ќе се работи за сопствен театар или театар каде повеќе субјекти ги здружиле средствата, а сите компетенции му ги препуштиле на еден човек – директорот.

Односите со Министерството се исти како и сè она што ни се случува во животот, ни полоши, ни поубави. Живееме во едно тешко време каде самите си ги испишуваме страниците на нашиот живот, за да стигнеме до подобар живот нè очекува долг и тежок пат, во секој случај многу полесен и подостоинствен од оној што го врвеа моите родители и претходници, вљубени во магијата наречена Театар.

Мухамет Шерифи, директорот на Театарот на народностите има свое видување на приликите: „Ако се земе предвид нејзината економска состојба Македонија како држава на рамноправни граѓани ги развива и ги негува духовните вредности и над очекувањата. Сакајќи или не, мора да се признае дека во времето на блокадите иако се соочивме со доста тешкотии просечно добро запливавме во егзистенционалните води. Кога се знае дека материјалните можности се да речеме безнадежни, творците и самите институции се принудени да бараат излезни решенија. Од материјален аспект тоа значи да се изнајдат извори на средства преку спонсорирање. Сигурно е дека разните институции и театрите ќе претрпат трансформација и нови организациони поставености. Сигурно е и дека самите уметници треба да сфатат дека тие не се предодредени само да ја вршат својата работна задача, туку и да бараат нов пристап за креативните решенија. И мора да се случи со трансформацијата да се создадат сите предуслови за враќање на публиката во театрите. Бидејќи без тоа тие ќе се претворат во музеи".

И Чоревски, впрочем како и сите размислуваат за спонсорирањето: „Треба да се стимулираат луѓето од фирмите, сеедно дали се општествени, државни или приватни, преку олеснувања во давачките, да вложуваат во културата, здравството... Ние сме толку сиромашни, а сè уште живееме богато. До сега требаше да се пронајде како државата ќе го стимулира оној што е спремен да дава за Драмски театар.

За цената на „лебот" на театрите шерифи го надополнува со зборовите: „Парадоксално би звучело ние од театрите да ги убедуваме оние од министерството дека културата е скапа инвестиција и дека соодветна на потребите ќе биде уште поскапа. Театарот како уметничка институција не произведува материјални вредности со кои би создавал профит туку создава вредности кои се белег на духовното воздигнување. Министерството за култура е мост меѓу материјалните средства и потенцијалните конзументи на уметничките дела. Свесни сме за состојбата во која се наоѓа државата, дека ова е време на беспарица и стегање ремени, но постои заедничка волја и коректност со надеж дека ќе го надминеме.

Време е да се менуваат старите системски закони, со новите да се создаваат децидни услови и параметри за вреднување на трудот и креативноста, авторските хонорари и изведувачките права. Секое заостанување ќе предизвика штети на самиот културен чин и ќе нè принуди да се чувствуваме анахроно. Како државна институција веруваме дека нема да бидеме запоставени, бидејќи секое комуницирање без чувство за слух би значело дигање на бело знаме.

Театарот е највитална гранка од уметноста и тој опстојувал и ќе опстојува без разлика на надворешната ситуација, можни се промени само во формата на изразните средства.

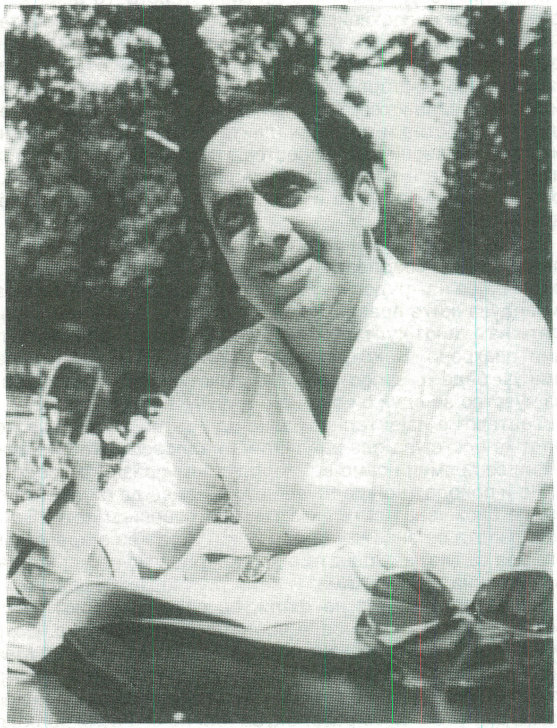
Но и приодот во вреднувањето не смее да биде егалитарен, се сложуваат сите. „Не се сите лубеници исти! Во нашата работа се знае кој колку тежи. Кога ќе се крене завесата тоа се гледа. Сцената е таа која покажува кој колкава „специфична тежина" има" – вели Љупчо Петрушевски.

Сепак оптимизмот не фали, па секој за својот театар смета дека ќе ги мине овие неблагодарни времиња. Петрушевски тоа го вели за најголемата театарска куќа во Македонија, но слично мислат и сите останати: „Покрај сите работи МНТ има доволно потенцијал да го преброди, прашање е само дали тоа ќе се развлекува или ќе се случи за пократок период. Треба како во медицината и хирургијата сè што е нездраво, труло да се отстрани – а тоа боли. Имаме и ние што да исчистиме, но не е добро да се тргне во чистење а тоа да не биде дел од севкупните мерки за кои разговаравме. Јасно е дека треба да се решат системски работите, јасно е дека е неопходна законската регулатива по која ќе се знае кој што права има и за што одговара. Заеднички групно, на референдум не можеме да дојдеме до таква ситуација – треба некому да се даде мандат тоа да го направи".

Мозаикот на сторијата за професионални театри во последните неколку години, нивното опстојување и улогата на оние кои ги водат има и свои други камчиња кои овде недостасуваат – свое продолжение преку праксата на останатите театри и мислењата на нивните директори. И се разбира преку коментарите на министерот за култура на Македонија. Но, за тоа во следниот број на „Театарскиот гласник".

Кон еден значаен јубилеј: 40 години уметничка дејност на режисерот и педагог – Димитрие Османли

ПЛОДНО И МНОГУСТРАНО ТВОРЕШТВО

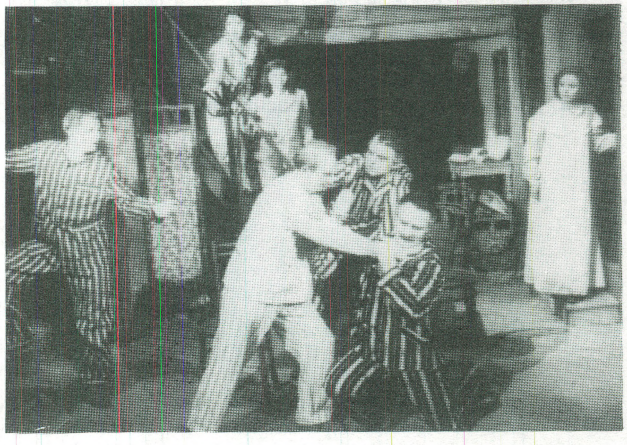


Годините се како и водите, поминуваат, исчезнуваат, оставаат или не оставаат некои повидливи траги, го прават коритото на животот полноводно или неполноводно, што зависи од творечките агенси и импулси на оној што создава, од неговиот талент и автентичност и тн.

Првпат името на денес познатиот и мошне ценет режисер и педагог – Димитрие Османли (Битола, 1927 г.) го сретнав во списокот на **првиот ансамбл** на Народниот театар во неговиот роден град. Станува збор за актерската група на АГИТ–проп, формирана кон крајот на 1944 г., во која ќе се најдат и повеќемина основоположници не само на битолскиот, туку и на македонскиот театар, меѓу кои и: Димче и Ацо Стефановски, Вера Вучкова, Никола Автовски и многу други. Беше тоа време на голем ентусијазам, кога сè започнуваше, но и период кога се ставаа темелите на професионалното театарско дело во Македонија, кога мораше да се дејствува не само педагошки и креативно, туку и културолошки...

Младиот и полетен Димитрие Османли, задоен од магијата на театарската уметност, магнетски привлечен од волшебната „црна кутија“ која раѓа живот на сцената уште од гимназиските денови знаеше и беше свесен дека за да одговори на овие големи предизвици и одговорни задачи, за да ги подигне креативната енергија и професионализмот во својата средина и пошироко се нужни многу знаења, стручна подготвеност, завидно театарско и друго образование. Затоа се определи за она што беше единствено можно и неопходно – се запиша на Академијата за театар, филм и телевизија во Белград и стана **прв дипломиран македонски режисер.** Неговата дипломска претстава – Молиеровата комедија „Ѓаволштините на Скапен“, остварена во февруари 1952 г. на сцената на својот матичен театарски колектив – Народниот театар во Битола, односно во театарот на неговата театарска младост во градот под Пелистер, беше убав почеток на една значајна режисерска кариера во нашата Република, претставуваше знак за една посебна творечка персоналност и зрелост, кои брзо ќе го исфрлат на површина меѓу најпродуктивните и најквалитетни театарски и филмски режисери во македонскиот духовен простор. Со овој сценски проект, кој и од страна на театарската критика беше одбележан како убаво уметничко доживување, како „како солидно завршена задача на прво прикажување на една класична комедија по ослободувањето на оваа сцена“ (на сцената на Народниот театар во Битола, з.м.) Димитрие Османли го искажа својот понагласен афинитет и кон светската драмска класика, посебно кон најосведочените вредности од областа на комедиографијата и кон комедиографскиот жанр воопшто. Зашто релативно кратко време по ангажманот со спомнатото Молиерово комедиографско дело, дојде средбата со **првата изведба на едно драмско остварување од Мирослав Крлежа** („Во агонија“), а подоцна и со **првото прикажување на една античка комедија кај нас** („Војникот фалбаџија“ од Плаут), кои, исто така, на битолската професионална драмска сцена затреперија со еден богат внатрешен интензитет, со едно точно согледување на максималната рамка на сите интерорети, со една прецизна мера и настојување за продлабочување на текстовите и тн.

Особено на убав прием кај критиката наиде неговата постановка на Крлежината драма „Во агонија“, што ќе го легитимира нејзиниот режисер – Димитрие Османли како творец кој знае суверено да навлезе во комплексното ткиво на драмата, која трага по нови валери и кој со својата самостојна и креативна, едноставна но инвентивна режија создава јасна и докрај образложена постановка. Со оваа своја најнова постановка, Димитрие Османли недвосмислено застана на страната на оние малобројни театарски творци во тоа време кои истражуваат, кои страсно се залагаат за надминување на постојните сценски стандарди, кои настапуваат со едно ново гледање на театарот и сл. Внесувањето на извесни филмски елементи во оваа негова постановка ќе укаже дека е во прашање режисер со една понова ориентација и артикулација, со тенденција на секоја нова режија да ѝ даде индивидуална своевидна арома. Ова на извесен начин ќе го потврди и тековната театарска критика. Така, тогашниот театарски хроничар – Миле Поповски во „Нова Македонија“, покрај другото, ќе забележи дека „кај него (кај Д. Османли, з.м.) сè е пресметано, измерено: темпото, ритамот, атмосферата“ и тн. Како посебен квалитет на постановката на младиот режисер Димитрие Османли во „Агонија“ крити-



Сцена од „Ана Франк“

НАРОДНА РЕПУБЛИКА СРБИЈА
АКАДЕМИЈА ЗА ПОЗОРИШНУ УМЕТНОСТ
У БЕОГРАДУ

ДИПЛОМА

Османли Д. Димитрије

РОЂЕН 29.V.1927 ГОД. Ч Битољу

ПОЛОЖИО ЈЕ
ДИПЛОМСКИ ИСПИТ
на Одељењу режије
СА ОЦЕНАМА
ГЛАВНИ СТРУЧНИ ПРЕДМЕТ Режија одлично
ТЕОРИСКИ И ПРАКТИЧНИ ПРЕДМЕТИ 8,2

ТИМЕ ЈЕ КАНДИДАТ СТЕКАО СВА ПРА
ВА КОЈА МУ ОВА ДИПЛОМА ДАЈЕ ПО
ЗАКОНИМА ФЕДЕРАТИВНЕ НАРОДНЕ
РЕПУБЛИКЕ ЈУГОСЛАВИЈЕ

У БЕОГРАДУ
16 септембар 1955 год.
Бр. 522/54

ШЕФ КЛАСЕ, РЕКТОР.

да и се обезбеди на претстава една моќна режисерска визија.

Инаку, во Македонскиот народен театар, Димитрие Османли режираше и неколку други дела, главно од комедиографски карактер, како што се комедиите: „Игра на љубовта и случајот" од Мариво, „Хенрих VIII и неговите шест жени", „Бог" **(прв Вуди Ален кај нас)**, „Народен пратеник" од Нушиќ. Во сите нив тој демонстрираше квалитети на режисер со еден промислен и осмислен концепт, на творец кој е насочен во откривањето на највредното во текстовите, понудувајќи ни секогаш разноликост и инвентивност во мизансценските решенија, духовито компонирани сцени, заокружени ликови и др.

Бројот на постановките, односно на гостувањата реализирани на сцената на Драмскиот театар во Скопје е двојно поголем. И овде тој својот најголем уметнички ефект и кај критиката и особено кај најширокиот круг гледачи го постигна во дела од комедиографскиот жанр. Кога го истакнувам ова мислам пред сè на неговите **антологиски постановки** на „Свадба" од Васил Иљоски и особено на „Болва во уво" од Жорж Фејдо, кои доживеаа најголем број претстави во историјата не само во театарот во населбата „Карпош", туку и воопшто во Македонија. Фејдовиот водвиљ „Болва во уво" со околу 340 изведби се наоѓаше на репертоарот, односно се играше секогаш во преполн салон на скопскиот Драмски театар полни 17 години. За неполни седум месеци, пак, од поставувањето на „Свадба" беше одбележан првиот јубилеј: 50-та изведба, за брзо потоа да се изредат и другите рекорди – 100, 150-та, 200-та претстава и т.н. Со овие две комедиографски остварувања, Димитрие Османли потврди дека е мајстор за поставување текстови од комедиографскиот жанр, односно за изведби што претставуваат вистински магнет за публиката.

Во скопскиот Драмски театар, Димитрие Османли дебитираше како режисер со претставата за деца „Гавран" од Карло Гоци, за наредната режија на лирската пиеса „Среќен пат" од Виктор Розов да му донесе нов и уште поголем успех, кој се потврди и на гостувањето на тогашниот Младинско-детски театар (денес Драмски театар) во Белград. Имав можност да бидам сведок на оваа турнеја во Белградскиот театар „Бошко Буха", да ги видам и почувствувам извонредно убавите реакции на публиката. Дури и едно

ОД ПРЕДЛОГОТ НА ДРАМСКИОТ ТЕАТАР – СКОПЈЕ ЗА НАГРАДАТА „11 ОКТОМВРИ"

Импонира чувството да се биде современик на театарскиот, филмски и ТВ режисер Димитрие Османли, со чие име се врзани многу почетоци во културното живеење на оваа наша млада држава, чие творештво го красат многу успешни потфати што оставаат видливи траги и секако ќе најдат место во сведоштвата за раѓањето и продолжувањето на нејзините културни традиции. Затоа да се стеснува тој богат творечки опус во одредени, редуцирани, рамки, можеби ќе значи осквернување на еден значаен труд во трите медиуми кои неизбежно ја окупираат опцијата на јавноста. Па, кога веќе се стеснува на баран простор, неизбежно е да се тргне од она што од раната младост е животно определување на Димитрие Османли – режисерскиот занает како можност за искажување на акумулираните предзнаења, здобиени рано по војната, уште од првиот контакт со пионерот на југословенската кинематографија Милтон Манаки во Битола.

ката го смета модерниот режисерски пристап изразен најмногу во користењето на извесни филмски изразни средства...

Првото гостување на Димитрие Османли на сцената на Македонскиот народен театар во Скопје со **амблемската претстава** – „Дневникот на Ана Франк" не само што ги потврди неговите несомнени режисерски вредности, туку и нè увери во неговите извонредни креативни способности во областа на модерниот театарски израз, импонирајќи со смелоста во барањето поетски акценти, со модерното чувствување на драмскиот материјал и сл. Ќе биде тоа театарски настан од далекусежно значење, на кој нема да остане рамнодушна ни театарската критика (опсежниот аналитички, позитивен одглас на Коле Чашуле во „Разгледи"). Една од најтемелните вредности на оваа постановка на Димитрие Османли е недозволувањето да се спушти до фактографскиот реализам, прилично присутен во тој временски интервал на македонските театарски сцени, како и настојувањето

Сцена од „Џумбус"

толку строго и авторитетно критичарско перо од тоа време (Ели Финци) најде доста пофални зборови за постановката на Османли, што не беа лесно да се обезбедат на гостувањата во Белград, кога нив ги оценуваше спомнатиот најеминентен белградски и југословенски театарски критичар.

Карактеристично за гостувањата на Димитрие Османли во скопскиот Драмски театар е неговата привржаност освен за пиеси наменети за деца и младина и за дела од комедиографскиот жанр, уште и за драмски дела од современата американска драматургија, што донесуваат со себе си еден понов и посовремен сценски сензибилитет. Со извонредните артисти Тодорка Кондова-Зафировска и Дарко Дамевски ја режираше дуо-драмата „Двајца на нишалка" од Гипсон Вилјам. Критичарот Бранко Варошлија во „Разгледи" ќе констатира дека во „режијата на Д.Османли определувањето кон текстот е доста прецизно откриено: да не се бараат во него непостоечките карактеристики, туку да се утврдат

Сцена од „Свадба"

РАЗГОВОР СО ДИМИТРИЕ ОСМАНЛИ

Публиката ги сака моите претстави

● Ова значи и навраќање на 12 март 1952 година, кога на сцената на Народниот театар во Битола, е одржана премиерата на Молиеровата комедија „Ѓаволштините на Скапен", која беше ваша дипломска претстава. Оттогаш па до денес следуваат уште низа режии, но сепак сетете се на првичната возбуда, на магијата со која го доживеавте своето, би рекле, режисерско крштевање?

– Времињата на кои ме навраќате, можеби сум сентиментален кога го велам ова, беа времиња на најискрен театарски и филмски ентусијазам. Тој ентусијазам едноставно не зафати и сите нас, тогашни млади филмски и театарски вљубеници. Мене пак, како член на првата театарска група формирана непосредно по ослободувањето, во Битола, ме однесе на приемниот испит на студиите по филмска режија на Високата филмска школа во Белград, во 1948 година. Беше тоа време на првите успеси на младата југословенска кинематографија, време на процут на новиот театар, во постановките на сцената на Југословенското драмско позориште во Белград, време на Вјекослав Африќ, на Бојан Ступица, на Јосип Кулунџиќ, на Хуго Клајн, на Раша Плаовиќ. Едноставно кажано, време на една цела плејада, вонредно образовани и култивирани театарски и кинематографски творци, од кои повеќето беа и мои професори. Високата филмска школа по моето двегодишно студирање во неа, се фузионира со новоотворената Академија за театарска уметност, така што доменот на студиите беше проширен и со театарска режија која ни ја предаваа тогашниот маг на театарска режија Бојан Ступица и извонредниот систематичар и практичар Јосип Кулунџиќ.

● Сепак се определивте за класиката – Молиеровите „Ѓаволштини на Скапен"?

– Овој текст го одбрав за своја дипломска претстава не само затоа што стануваше збор за дело на големиот автор Молиер, за кого како уште апсолвент имав напишано дипломски труд под наслов „Влијанието на комедијата дел'арте врз творештвото на Молиер", туку и поради комедиографскиот жанр кој на некој начин се совпаѓаше со таа праскава радост на животот што тогаш се појавуваше на театарските сцени. Се сеќавам на импресивната постановка на „Дундо Марое" во режија на Бојан Ступица, во која извонредно ведро, живијално и разиграно беше преоживеана ренесансната комедија. Бездруго имаше некое убаво совпаѓање на таа ренесанса во репертоарот со она што се случуваше во општественото живеење и во мене одделно. Со таа психолошка мотивација, „Ѓаволштините на Скапен" му ги понудив на Народниот театар во Битола, како дипломски проект.

● Дали определбата за битолската сцена беше затоа што две години пред заминувањето на студии во Белград бевте артист во тој ансамбл?

– Веројатно. Но, работата на претставата беше прекрасна творечка авантура што ја споделував со целиот актерски ансамбл и другите вработени во театарот. Испитната комисија претставата ја вреднуваше со највисока оценка, а публиката ја прими со воодушевеност зашто, впрочем, сведочи и нејзиното долговремено опстојување на репертоарот. Тогаш, практично, ја почувствував магијата на феноменот публика. Почувствував што значи искреност, ентузијазиран извик на поддршка и задоволство од страна на гледалиштето. Тоа чувство остана најдлабоко втиснато во мене...

● Вашите претстави, односно комедиите во ваша режија остануваат на репертоарот долго, имаат по стотина или двеста изведби. Очигледно, публиката ве сака, односно го сака вашиот театар?

– Морам да ве исправам во еден детаљ: една од тие претстави наскоро ќе ја достигне бројката од 300 изведби. Станува збор за претставата „Болва в уво" која на

вредностите што се во него евидентни"... Режирајќи го современиот американски драмски текст „Кој ќе го спаси орачот" од Френк Гилрој, според пишувањето на Нада Момировска во „Културен живот", Димитрие Османли „спровел течна и спокојна драмска линија во која нема наметнати и самоцелни пунктови и успеал во основа да скицира меѓусебни односи на јунаците, сугерирајќи ни автентична атмосфера и амбиент на дејствието". Неподелени комплименти Димитрие Османли доби и за поставувањето на една друга современа американска пиеса – драмата „Фармерки" од Џем Лео Хрлих и Вилјем Нобл. Оценувајќи ја неа на страниците на списанието „Разгледи", Матеја Матевски се застапуваше за мислењето дека „режијата откри еден чувствен динамизам, кој ги поврза публиката и сцената и оствари една мошне симпатична и пријатна претстава". Мошне забележана беше и постановката на Димитрие Османли во пиесата „Трамвај наречен желба" од Тенеси Вилијамс, со Мето Јовановски во една од клучните улоги. Во неа, впрочем како и во пиесите „Двајца на нишалка", „Фармерки", „Кој ќе го спаси орачот" и др. тој знаеше да го открие она најубавото, најсуштественото во претставата – актерската компонента, да ги заокружи своите режии со фин психолошки рафинман и профилираност...

Меѓутоа, каде и на друго место да гостуваше-во Театарот на народностите каде што со Турската драма на оваа театарска куќа ги режираше мјузиклот „Џумбуз" од Томе Арсовски и Плаутовиот „Војникот фалбаџија", постигнувајќи

посебен успех со спомнатиот мјузикл; во Народниот театар „Војдан Чернодрински“ во Прилеп (на оваа професионална драмска сцена тој **првпат во Македонија режираше еден драмски текст од големиот шпански драматичар и комедиограф Лопе де Вега,** т.е. ја постави неговата блескава комедија „Витез на чудеса“), Димитрие Османли наоѓаше време и потреба за претставувања и пред публиката од својот роден град. И овде не се откажа од режирање на комедиографски дела, постигнувајќи го својот врвен дострел во „Бабанбитолски патрдии“ од Миле Поповски (со ова дело Народниот театар од Битола гостуваше во Бугарија) и во праизведбата на „Салонот Бумс“ од Томислав Османли, со која одбележа 35 години плодна театарска дејност. Секако, посебно внимание заслужуваат и неговите режии на текстови од современата светска драматургија („Поглед од мостот“ и „Сите мои синови“ од Артур Милер).

во еден свој подолг есеистички текст македонскиот писател и литературен критичар и есеист – Петар Т. Бошковски.

x x x

Филмското и телевизиското творештво на истакнатиот режисер и педагог Димитрие Османли спаѓаа меѓу најзначајните, ако не се и најзначајни области во севкупното уметничко присуство на овој плоден и сестран уметник. И во доменот на долгометражниот игран филм и во сферите документарните филмови и документарните репортажи, неговите траги се толку големи што останува во обврска на филмската критика и есеистика да ги валоризира, да даде мериторна оценка за постигањата во овие два толку значајни сегменти од филмското производство. Тоа вреднување мора да биде строго стручно и продлабочено, зашто само на тој начин, само низ синтезата може да се презентира она што навистина претставува креативен врв, она што е

сценатa на Драмскиот театар во континуитет се прикажува полни 14 години. Најубавото во овој феномен е тоа што дел од публиката претставата ја има гледано и по неколку пати. Тоа задоволство што претставата успеала да го предизвика кај публиката, за мене е навистина фасцинантно и мотивирачко. Но, тука морам да нагласам дека, како што велите, тој „мој театар“ не го сочинува исклучиво комедиографскиот жанр туку и драмскиот.

● Да, и нив ги има повеќе?

– Навистина не можам а да не ги спомнам претставите што по судот на критиката, но и според односот на публиката, оставиле видна трага во нашиот театарски континуитет. Затоа ќе издвојам само неколку од 40-те. За „Дневникот на Ана Франк“ која ја поставив на сценатa на Драмата при Македонскиот народен театар, на пример, нашиот реномиран драматург, и тогаш театарски критичар, Коле Чашуле, во „Разгледи“, оценувајќи ја претставата, рече дека таа претставува преломен настан во дотогашното наше театарско живеење. Истото тоа го стори и даровитиот и луциден критичар Бранко Заревски во весникот „Нова Македонија“. Ќе ги издвојам и моите драмски видувања остварени во режиите на претставите „Без третиот“ од Милан Беговиќ, „Во агонија“, инаку прва пиеса од Мирослав Крлежа поставена на македонската сцена, како и драмите „Поглед од мостот“ од Артур Милер, „Вејка на ветрот“ од Коле Чашуле, „И бол, и бес“ во моја драматизација на истоименот роман на Славко Јаневски...

● Ја спомнавте публиката. Колку режирајќи в театар, мислите на неа?

– Многу. Јас не можам да го превозмогнам фактот дека театарската публика е еден од основните фактори на театарскиот чин. Таа, едноставно, директно учествува во него. Таа агира, таа реагира, таа влијае на живиот организам на претставата. Но, таа треба во претставата да се воведува режиски. За мене најбитно е да ја натерам публиката да пулсира низ мојот концепт. Дотолку поголема е мојата сатисфакција кога тоа пулсирање трае од претстава во претстава како што рековте и самата не ретко и со години по ред.

● Публиката ги прифаќа вашите режии, тоа веќе го рековме, но ретко која ваша претстава оди на фестивал, да речеме југословенски. Што мислите зошто и каков е вашиот однос кон фестивалите?

– По мене станува збор за една ситуација која со текот на годините, имам впечаток, загрижувачки ескалира. Ние сè повеќе стануваме сведоци на претстави кои се работат под исклучива претстава на фестивалите. И пред сè за фестивалите. Јас имам друго „кредо“. Веќе говоревме за тоа – публиката. Спокојно подготвување на претставите за добрата театарска публика, полните театарски салони, комуницирањето на моите претстави со таа публика, таа е моето празнување, тоа се фестивалите на кои сум најрадосен кога сум присутен. Особено не ја гледам потребата од оној вид „фестивалска“ претстава која пред публиката ќе се појави само неколку пати. Се разбира, и од ова има исклучоци должни за почит, но дозволете ми го правото и на мојот исклучок.

● Да се вратиме на почетокот, односно да дојдеме до крајот. Својот 35 годишен јубилеј го одбележавте во духот на почетоците: одново беше тоа комедија – „Салонот Бумс“, и одново на сценатa на Народниот театар во Битола?

– Претставата „Салонот Бумс“, со која го одбележав својот јубилеј, само е израз на оваа позната дијалектичка спирала за развојот на едно авторско пладоаје. Напредокот, чинам, тука е остварен низ едно авторско унапредување на сценскиот израз на инаку најтешкиот комедиографски род, водвиљскиот театар, со извлекување на сатирични конотации. Вистинско задоволство за мене е тоа што и овој пат, со актерскиот ансамбл на Народниот театар во Битола, имав извонредно убава творечка соработка, како впрочем со другите соработници. И сега, 35 години подоцна, повторно можам да се уверам дека публиката со интерес ги прифаќа моите режисерски остварувања. Така, само 20-тина дена по премиерата, веќе се прикажани десетина изведби на „Салонот Бумс“, пред преполна театарска сала. Мислам дека тоа е најреспективната честитка што сум можел да ја добијам за оваа моја годишнина, зашто со тоа се повторува моето верување дека за овие 35 години сум останал верен на своите појдовни професионални поимања за театарот ■

Лилјана Мазова

Ако се фрли макар и еден бегол поглед врз режисерското театарско творештво на Димитрие Османли во текот на изминатите четири децении, не е многу тешко да се проследи неговиот посебен афинитет кон комедиографскиот жанр, и тоа не само во делата наменети за театарска изведба, туку и на филмот. Втора негова позначајна константа е драмската класика, а не помала љубопитност и интересирање појавува и за современата светска драматургија. Од сево ова недвосмислено произлегува заклучокот дека Димитрие Османли е личност „со поливалентни афинитети и многукратни креативни способности“, импонирајќи со разновидноста и по однос на жанрови, и по однос на теми, и по однос на пристап, на што впрочем со право посебно укажува

Сцена од „Салон бумс“

најрелевантно. А остварувањата од тој ранг кај Димитрие Османли се многубројни, што уште повеќе ја прават задача на проследувачите многу посериозна, потешка, посложена.

Филмот (долгометражниот и среднометражниот игран филм), филмските серии, филмските мјузикли, документарните филмски репортажи, потоа сценаристичката дејност на кинематографски и ТВ играни филмови и др., се исто така сегменти што влегуваат во средиштето на постојаното творечко интересирање на Димитрие Османли, што го афирмираат како еден многу неспокоен, широк и љубопитен дух, како творец со завидна ерудиција и творечка имагинација, како професионалец од значаен формат, кој ништо не му препушта на случајот, кој без лутања знае да го најде вистинскиот израз, со видлив набој на творечката енергија. Како и за својата театарска режија, така и за режијата во спомнатите два домена-филмот и телевизијата, може слободно да се каже дека тој ја гради врз цврсти архитектонски темели, разработувајќи ги своите режисерски концепции до детали, што на моменти ги вткајува гобленски прецизно, инвентивно, што секогаш доведуваше до одредени и не мали резултати.

... Но да тргнеме по ред. Досега Димитрие Османли има реализирано четири играни филмови, од кои еден среднометражен и три долгометражни. Сите филмски реализации носат свои посебни карактеристики и специфики. Така, неговиот дебитантски филм – „Мирно лето" е прв игран филм на македонски режисер прикажан во официелната селекција на Пулскиот и Московскиот филмски фестивал. Филмот „Мементо" му го донесе најзначајното признание на град Скопје–наградата „13 ноември", а „Жед" стана еден од најпродадените македонски филмови во странство и тн.

„Мирно лето", филмска комедија снимена пред повеќе од триесет години во производство на „Вардар филм од Скопје, како што на едно место ќе истакне во својот подолг есеистички текст писателот Петар Т. Бошковски се движи „на линија на еден суптилен внатрешен хумор што произлегува од реалните ситуации и од еден разгранат амбиент со препознатлив менталитет". Вниманието на Димитрие Османли-наведува понатаму Бошковски–не е свртено кон апстрактните политички и општествени категории што доминираат во тоа време, а според тоа ни кон изразувањето на скокотливи алузии спрема нив, туку кон табиетите и постапките на луѓето, кои навистина го носат белегот на општите околности и атмосфера, но сепак доаѓаат од изворот на комичното во човечката природа, со што спомнатава филмска комедија битно се разликува од најголемиот број југословенски филмски комедии од тој период, кои главно се градени врз конструкции, вербални досетки, изнасилени гегови и гестови, на палијативни решенија и тн. Значајно е да се истакне дека ова филмско комедиографско остварување наиде на убав прием не само кај филмската критика, туку и кај публиката.

Сосема поинаква филмска структура Димитрие Османли ни понуди со својата втора режија во областа на играниот филм – филмот „Мементо", пренесувајќи нè со него постземјотресниот период во 1963 г., соочувајќи не со големите трауми на човекот по катастрофата на Скопје. Тоа беше филмско остварување исполнето со живи и потресни слики и документи за едно тешко време, за еден пустош што зад себе ги остави природната стихија, но и химнична поема за неуништливоста на духот, за безграничната човекова солидарност, за убавината на човековото опстојување. Сериозните квалитети и на овој филмски проект и на оваа филмска режија на Димитрие Османли не може да бидат заобиколени не само од домашната, туку и од странската филмска критика и есеистика...

Бездруго може многу да се пишува и за играниот филм „Жед", што Димитрие Османли го режираше според сценарио на познатиот македонски раскажувач и драмски писател–Живко Чинго, чие „мајсторство на широк епски потег", полн со визуелна и значенска содржајност ќе биде повод еминентниот загребски критичар и есеист – Бранко Белан во весникот „Око" да истакне дека „неговите кадрови (кадровите на Д. Османли, з. м.) се заситени со значења, ликовите консеквентни во своите преобразби условени од подготвени

ЛИК РАЗГОВОР: ДИМИТРИЕ ОСМАНЛИ

ТРАЕН АВТОРСКИ НЕСПОКОЈ

Деновиве беа одбележани неколку јубилеи сврзани со творештвото и педагошката дејност на режисерот и професор **Димитрие Османли.** Пред точно четири децении, во Битола, **Димитрие Османли** ја постави својата дипломска претстава **„Ѓаволштините на Скапен"** на текст од **Молиер,** со што стана првиот дипломиран македонски режисер. Пет години подоцна Османли заплови и во водите на филмот со реализацијата на среднометражниот игран филм **„Бунтот на куклите"** во продукција на „Вардар филм". Во 1967 година Димитрие Османли ја режира првата тв драма на македонската телевизија **„Домот на твојот татко"** според сценариото на **Симон Дракул.** Годинава се навршуваат и дваесет години од педагошката дејност на Османли, како професор и прв декан на Факултетот за драмски уметности во Скопје.

Накратко, поводот за разговорот со филмскиот, телевизискиот, театарскиот и радио режисерот и професорот е мошне благороден. Османли честопати во своето творештво остваруваше проекти што беа означувани како први во нашата култура за што повеќе пати и беше наградуван. Годишнините од творечката дејност на Османли беа крунисани и со изложба на Факултетот за драмски уметности во рамките на „Скомрахи 92".

– Како денес, по толку години ги доживувате резултатите од вашето творештво и педагошка дејност оличени и преку повеќето признанија и еве, одбележување на творечкиот јубилеј?

Во овие четириесет години чекорење низ имагинацијата, меѓутоа се обидував тој чекор да не го правам само за себе, туку правејќи го, да го наменам на што поширок круг на вљубеници во уметноста. И така, времето и околностите во кои создавав и кај мене го создаде и оствари тој творечки порив за уметничко и педагошко дарување.

Во време кога се возобновуваше македонската национална култура и кога се создаваа првите културни институции, уметноста добива нова, фундаментална содржина. Таа веќе не се исцрпуваше во еден херметичен чин на создавање, туку тоа го правеше во функција на општиот хуманистички прогрес, на културната едукација на гледалиштето како и на сè поживата едукација за него.

И сега, по повеќе од дваесет години постоење на нашиот Факултет за драмски уметности, со задоволство можеме да констатираме дека во дејноста на театрите, филмот и телевизијата и радиото, доминираат нашите дипломирани актери, режисери, драматурзи, придонесувајќи, како со својот талент, така и со стручноста и знаењата што ги стекнувале во оваа наша високообразовна институција. Онака како што театарското и филмското дело е резултат на заедничка работа на повеќе креативни профили, исто така и актерот е дело на несебичната работа на педагозите од нашиот Факултет.

– Творештвото отсекогаш било насочено против просторните па и временските омеѓувања. Како вие

и до крај решени ситуации, драматуриската обработка исклучителна зрела"... итн.

Од петте документарни филмови секако остварувања од висока антологиска вредност ќе останат филмовите „Дванаесетте од Папрадник", за кој ја доби Првата награда на белградскиот фестивал на документарниот и краткометражниот филм, „Девојките од Мали" и „Кеј 13 ноември", освојувајќи за нив продуцентски награди на спомнатата филмска манифестација во Белград. И не само поради призданијата, туку многу повеќе поради нивната поетичност, јадровитост, синтетичност и сл. наведените документарни филмски остварувања имаат свое посебно и истакнато место и во еден поширок контекст.

Ќе останат забележани и поголемиот број документарни репортажи во месечникот „Репортер (производство на „Вардар-филм" од Скопје), меѓу кои најзапечатливи му се репортажите за Милтон Манаки (прва документарна репортажа за овој пионер на македонската и балканската кинематографија), за 30 годишното актерско творештво за магот на македонската глума – Петре Прличко и др.

За проследувачот на творештвото на Димитар Османли не помало значајно подрачје за истражување претставува и неговиот мошне нагласен ангажман во радиото и телевизијата како режисер, сценарист, односно косценарист. И во ова поле на креативната дејност тој учествуваше во ставањето темели на ТВ медиумот посебно во областа на телевизиското и филмското драмско творештво. Ја режираше првата ТВ драма снимена електронски и филмски во ТВ Скопје, гостуваше како ТВ режисер во Белград („Изгубениот син" и „Белата кошула"), и во Катовице, Полска („Парадоксот на Диоген" од Томе Арсовски). Овие и другите ТВ драми – „Маљва", „Средба", „Црне војводе", „Кукла" како и тетралогијата „Илинден" во траење од 6 часови, ќе се паметат по лиричноста и внатрешната динамика, по драматичноста и енергијата, на кои и ТВ критиката се задржува при нивното оценување во дневниот печат и во периодиката.

Во доменот на електронските долгометражни ТВ играни филмови, својот врвен креативен дострел Димитрие Османли го постигна со филмот „Скопски сновиденија", работен по сценарио на Томислав Османли, за да биде тој во средиштето на вниманието и интересирањето на ТВ фестивалот во Неум, Босна и Херцеговина (на овој угледен ТВ фестивал, Д. Османли за спомнатиот филм доби награда за режија). И ова остварување треба бездруго да се вклучи во врвовите на творечката активна воопшто на овој наш сестран

како активен деец во повеќето уметности гледате на функцијата на уметноста и творечкиот неспокој?

Уметностите на кои работам и подучувам и мене ме подучуваат дека твореството нема граници, дека наспроти сите квалификации, сите поделби, сите креативни контраполации, сите ние, всушност, работиме врз големото уметничко Едно;наспроти нашите стилски определби и фаворизации на авангардниот, класичниот, ангажираниот, политичкиот, граѓанскиот, психофизичкиот, салонскиот, тоталниот и секој парцијален стилски вид театар, стои, барем така учат искуствата, едно големо, јадровито единство: единството на театарот на тоталитетот, на Играта со многу обличја, или уште понапред – Единството на сите драмски форми и уметности, на твореството со многу појави, но сепак, на твореството на Сцената, Големиот и Малиот екран, на ова богатство, што потполно е заокружено, само со оглед на сите тие стилски, жанровски и медиумски искази.

Уметноста, творечкиот порив, би сакал да го кажам и тоа, како што нема просторни така нема ни временски меѓи. Премостувањето во просторот и времето го овозможува незапрениот авторски импулс, креативната дарба и енергија, живата инспирација, постојниот творечки немир, што не допушта спокој, дури и тогаш кога спокојот се сфаќа како наметната институција... Може ли на творецот да му се наметне спокојот? Може ли на творечкиот порив да му се стави меѓник? Може ли на креативноста да ѝ се стави временски лимит?! Ако твореството е израз на слободата а несомнено дека е така, тогаш ваквото прашање губи секаква смисла. Смислата, тоа, впрочем, постои единствено во неуморното, несебичното, континуирано творечко дарување.

– Се говори дека постои криза на авторството, криза на идеи, на духот. Каде вие го гледате излезот?

Кога веќе станува збор за кризата, за мене нејзиниот супстрат е поместеноста на вистинските вредности: од монополизација на материјалните претпоставки за работа, до монополизација на позициите пред кои, честопати и самиот сум се исправувал. Изразот го гледам, пред сè, во оној продукционен плурализам кој овозможува рамноправен натпревар на автори и проекти. Зашто, излезот од кризата на твореството ќе е можен единствено тогаш кога талентот ќе биде слободен и во можност да дојде до израз, што во последно време сè повеќе е на повидок. Јас сум поборник на создавање на такви околности во кои ќе се афирмира творечкиот натпревар, на проекти според јасни критериуми на квалитетот, вредноста на делото а не на стекнатата позиција на личноста.

– Говоревте за единството на уметноста, вклучително и за театарот, сепак за каков тип на театар се застапувате?

Најнапред би рекол за каков тип на театар не сум приврзеник. Не го сакам ексцентричниот, изнасиленият – интелектуален, авторски надживеан театар, кој комуницира сам со себе, без суштински идеи кои би соумел да ги отвори на публиката... Го сакам, пак, секој оној театар кој со сите идеи, со своите промислени естетски искази, со импулсивната актерска сила и доживеаност ме уверува во реалните вистини на неговите идеи и неговата внатрешна естетска сила. Театарот не го гледам како вредност по жанрови, туку по својот внатрешен квалитет. За голема среќа, неколку помлади режисери тие вредности ги негуваа. Жалам, меѓутоа што некои суштински односи се сепак изместени, па не ретко, за валиден се номинира театар, најпрвин според жанрот а потоа според неговата сценска ексцентричност.

ГОЦЕ РИСТОВСКИ

Сцена од „Белата кошула"

и плоден театарски, филмски и телевизиски режисер и сценарист.

Ако кон сево ова се додадат и импозантниот број режии на радио-драмски остварувања, на забавно-музички емисии, потоа сценарија на ТВ драми, филмови и др., тогаш уште повеќе се покажува големиот радиус на дејствување на Димитрие Османли, што е својствен само за творци со скоро неисцрпни творечки можности, со завидни креативни потенцијали, со една широчина на духот, со една фасцинантна ерудиција и професионална подготвеност и сл.

x x x

Сликата за уметничката персоналност на Димитрие Османли не би била комплетна ако во неа не вклучиме и еден друг моќне релевантен сегмент од неговото работење– педагошката дејност, со која почна да се занимава на почетокот на 1971 г., најпрвин како доцент на хонорарна основа, предавајќи актерска игра во Драмскиот отсек на Високата музичка школа во Скопје (денес Факултет за драмски уметности). Четири години подоцна тој премина во редовен работен однос, а како вонреден и редовен професор ја држеше катедрата за Интердисциплинарна филмска, телевизиска и радиоактерска игра. Од поголемиот број изведени генерации-актери, денес мнозина од нив водат главен збор во реализациите на репертоарните планови, во остварувањето на главниот репертоар во повеќе професионални драмски сцени во нашата Република, издвојувајќи се како млади и несомнено талентирани творци со еден посовремен ракурс, како уметници пред кои стојат навистина убави перспективи на развој.

Инаку, во аналите на нашето високо уметничко школство ќе остане забележано дека Димитрие Османли бил **прв декан на Факултетот за драмски уметности,** како и негов продекан и тн.

Ни денес, Димитрие Османли не ја напушти својата голема љубов – педагогијата, предавајќи на спомнатата високо-образовна институција, соработувајќи на најубав можен начин со младите и заедно со нив трасирајќи го патот на новото и квалитетното, во кое не ќе може да се најде простор за зафати од краток здив, за површности и имровизации, што ќе ги девалвираат многубројните и најразновидните креативни ангажмани.

Сцена од „Бог“

Како и во другите домени на творештвото – театарската и филмската режија, како и во неговите моќне задлабочени зафати во доменот на телевизискиот медиум, така и на планот на педагошката дејност, Димитрие Османли ќе покаже резултати вредни за внимание и својствени на една комплетна уметничка личност. Залагањето за еден проверен и вредносен драмски репертоар тој ќе го пренесе и на своите помлади колеги од Факултетот за драмски уметности, не штедејќи ги силите да им помогне, да биде од корист таму каде што е најнужно. Знаеше дека само со истрајна и систематска, со студиозна и сериозна работа може да се дојде до саканиот резултат. Од оваа своја девиза тој не се откажа ни како професор на спомнатиот факултет, подготвувајќи шест дипломски претстави, израснувајќи во извонреден педагошки работник кој сака и знае на најсуптилен начин да ги пренесе своите богати знаења и искуства на помладите... Затоа не случајно резултатно растеше заедно со средината во која дејствуваше, со нејзините кадри и публика.

Де факто, Димитрие Османли знаеше само за работа, за денонокни бдеења над многу проекти, предавања и сл. А работата која ја сакаше повеќе од сè му овозможи да создаде извонредно богат опус, за кој има добиено импозантен број високи и значајни признанија, меѓу кои и највисоката републичка награда „11 Октомври“ за животно дело.

Неколкуте значајни јубилеи на овој сестран и плоден уметник – четири децении континуирано творештво, 35 години од создавањето на својот прв среднометражен игран филм – „Бунтот на куклите“ и на режирањето на парадигматичната култ-претстава „Дневникот на Ана Франк“ со Драмата на Македонскиот народен театар во Скопје, две децении педагошка дејност како професор на Факултетот за драмски уметности во Скопје, скромно, но моќне достоинствено беа одбележени во 1992 г. во спомнатиот факултет. Останува обврската тоа да го направат и нашите театри, нашето Радио и Телевизија...

Иван Ивановски

(ЗА „НАРОДЕН ПРАТЕНИК“ ВО РЕЖИЈА НА ДИМИТРИЕ ОСМАНЛИ НА СЦЕНАТА ВО ДРАМАТА НА МНТ)

МУДРО ЧИТАЊЕ НА НУШИЌ

Режисерот Димитрие Османли поставувајќи го „Народен пратеник“ на сцената во Драмата на Македонскиот народен театар во Скопје со мудроста на искусен режисер ја одбегна стапицата на дневна политичност, за да создаде еден театарски чин кој ќе насмее до солзи, но и ќе се потсмее на карикатуралноста на поодделни карактери и, пак во истиот стил на мудро искуство, ќе им дозволи на артистите да заокружат високи актерски индивидуалитети.

А сето ова режисерот Димитрие Османли го постигнува со неверојатно умешното применување на филмскиот јазик пренесен на театарската сцена. И тоа неговата инспирација е времето на немиот филм, па во „Народен пратеник“ Нушиќевите карактери на ликови ги видовме низ една Чаплиновска и Бастер Китонова игра, видовме една Лилјан Гиш и Мери Пикфорд, еден Херолд Лејд и Кистонски полицаец, со сите нагласки на една карикатуралност што со себе ги носи немиот филм.

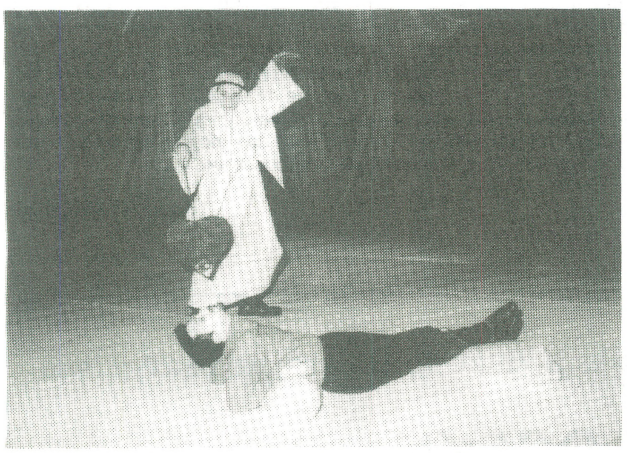
Во ваква концепирана режија товарот подеднакво го носат и артистите и нивната подготвеност да одговорат на оваа ни малку лесна задача.

Цветанка ЗОЈЧЕВСКА

ЗА „ЕВАНГЕЛИЕТО ПО ЈУДА“

(Околу праизведбата на текстот „Евангелие по Јуда“ од Југослав Петровски, во режија на Горан Тренчовски, а во изведба на Струмичкиот народен театар „Антон Панов“)

Во Македонија од поодамна не се памети толку врева околу една театарска претстава како што тоа беше случај со праизведбата на текстот „Евангелие по Јуда“ од Југослав Петровски, студент на отсекот за драматургија на факултетот за драмска уметност во Скопје во класата на професорот Горан Стефановски. За педантен проследувач овие генералии не се без значење затоа што првобитната или првична верзија на овој текст е пишувана како испитна работа за втора година на спомнатиот отсек. Премиерата на претставата најпрво беше закажана за 6-ти март, а неколку дена пред тоа со реакциите на Македонската православна црква, но и на некои други христијански конфесионални заедници со барањето да биде забрането нејзиното изведување, таа стана медиумски настан без преседан во поновата историја на македонскиот театар. Со оглед на тоа што од објективни околности премиерата беше презакажана за 10-ти март, тензијата околу претставата продолжи и написите и извештаите окулу неа ги полнеа страниците и емисиите на јавните медиуми во Републикава, но и надвор од неа. Заради сето тоа премиерата се одржа во вонредни услови со полициско обезбедување со митинг на припадниците на христијанските верски заедници од Струмица и струмичко пред влезот на Домот на културата каде што беше одржана преставата. Иако се мислеше дека по премиерната изведба работите ќе се смират и дека таа ќе може да го продолжи својот нормален сценски живот, сепак првата реприза покажа дека не е така. Реприза имаа и реакциите на верниците за забрана и бојкот на претставата. Тоа значи бранувањата околу овој сценски проект и натаму траат па затоа е неблагодарно да се прогнозира расплетот на овој таканаречен „случај“!



Сцена од „Евангелие по Јуда“

Самата постановка на „Евангелието по Јуда“ одново го исфрли на површина и го актуелизираше прашањето за местото и улогата на верските заедници во културниот и во јавниот живот воопшто. Во оваа прилика милјето на нашата новопечена демократија беше збогатено со неприкриени амбиции на црковните власти за мешање во креирањето на културната политика што генерално беше осудено како појава од страна на културната и демократска јавност во Република. Во секој случај тоа беше повод и за повторно промислување на категориите како што се слободата на уметничкото творештво, верското дејствување во рамките на државата, значењето на демократијата и сл. Во сета оваа еуфорија и бркотница на моменти сиот настан како да придобиваше и приземен сензационалистички призвук притоа како да беа занемарувани и суштинските карактеристики на двете институции: Театарот и Црквата.

Уште за време на подготовките на претставата на претставниците на христијанските верски заедници предочен им е не само текстот туку и присуство на една од генералните проби на проектот, како и разговор со неговите автори. На крајот тие носат заклучок дека претставата е богохулна и гнасна и дека атакува на основните вредности и постулати на христијанството и ги изложува на потсмев и на недолични дејствија неговите врвни авторитети и дека како таква ги навредува чувствата на христијанските верници и од тие причини треба да биде забранета. Нешто подоцна, но во секој случај пред премиерната изведба, во истиот став и со барање за забрана на претставата се јавува и Светиот архиерејски синод на македонската православна црква. Од друга страна во својата првична реакција министерот за култура во републичката влада, Ѓунер Исмаил истапува во одбрана на претставата со став дека одамна се минати времињата на политички и други забрани и цензури на уметничките дела, а слично реагираат и некои други интелектуалци. Така на пример, режисерот Владимир Милчин, декан на факултетот за драмска уметност во Скопје го истакнува принципот на доброволност при посетата на театарските претстави како доволно образложение за разрешување на контраверзните ситуации и толкување на текстот и самата претстава. Во Црква исто така се оди доброволно што значи и во двата храма и во храмот на верниците и во храмот на уметноста принципот е ист и сам по себе овозможува доволна толеранција. Но, во напливот на емоции и страсти од некои црковни лица доаѓаат милитантни изјави и заканувања не само со анатемисување, туку и со каменување и со жртви меѓу учесниците на проектот. Овие неодмерени, па и непромислени реагирања одеа и дотаму што со сиот настан како божја казна невкусно беше поврзувана и прерано починатата актерка Мину Угриновска која го толкуваше ликот на Марија како обид за манипулација и влијание на текот на настаните. Некои од јавните реагирања во центарот на своето внимание ја имаа самата појава на тн. верски популизам и околностите и условите во кои тој се јавува, а беше правена и споредба со англискиот писател Салман Ружди и неговиот роман „Сатански стихови“ заради кои своевремено е осуден на смртна казна од страна на исламскиот фундаментализам. Во неколку наврати и самите автори на проектот Југослав Петровски и режисерот Горан Тренчовски јавно ги искажаа своите мислења и ставови, се разбира, отфрлајќи секакви инсинуации за валидноста на она што го работат. Според нивните сопствени изјави тие својот труд го дефинираат како „постмодернистичка фарса“, како обид за востановување на „нова театарска чувствителност“ и сл. без никакви отворени или прикриени намери некого или нешто да навредат, омаловажат.

Во еден ваков осврт на целокупните случувања околу претставата не може, а да не се одбележи и присутната тенденција настанот да добие и политичка димензија и да биде искористен за политички маркетинг. За ова сведочат најчесто извикуваните пароли на митингот што се одржуваше пред премиерната изведба вперени против актуелната владеачка гарнитура оквалификувана како „болшевичко-комунистичка“ итн. Сигурно, дека една театарска претстава, како што тоа беше случајот со премиерата на „Евангелие по Јуда“ не би можела да посака поголем публицитет и реклама. Разните соопштенија преку јавните гласила, спротиставување на аргументи „за“ и „против“ преставата, пред Домот на културата во Струмица вечерта спроти изведбата намамија неколку илјаден народ, без оглед на мотивите кои ги довеле тука и така приредија невообичаен амбиент кој долго ќе се памети со запалени свеќи, со молитвени песни и други богослужбени реквизити. Овој несекојдневен настан и случај, за среќа мина без поголеми инциденти и екцеси, така што со мало задоцнување премиерата сепак

беше изведена пред полниот салон на Домот на културата. Аплаузот на крајот од претставата се чини како да беше сатисфакција на присутните гледачи за претходно претрпените навреди и недолични дофрлувања од насобраната маса упатени поединечно до секој кој се осудил да ја гледа претставата. Од ваквото однесување не беше поштеден ниту министерот за култура, господинот Ѓунер Исамил. Спомнатиот аплауз оставаше и впечаток, дека и публиката и изведувачите како да слават „победа" со самото тоа што претставата е одиграна наспроти сите оние што беа против нејзиното прикажување. Следниот чин на овој настан беше набрзина импровизираниот прием што по барање на претставници на христијанските верски заедници и во присуство на бројна екипа новинари, го организираше министерот за култура, а на кој беа повторени познатите барања и ставови. И уште нешто е секако за одбележување: заради огромниот интерес и љубопитство на културната јавност во републикава, редакцијата на весникот „Вечер" непосредно по премиерата го отпечати интегралниот текст на драмата и така им ја направи достапна на голем број читатели, а кои засега не се во можност да ја проследат и самата претстава.

Не требаше долго да се чека и на оценката на театарската критика за самата претстава и за изведбата на ансамблот на струмичкиот народен театар, вклучително и бројната гостувачка екипа актери и стручњаци од други профили. А според она што досега е објавено доминира сфаќањето за дискутабилни естетски вредности на проектот во целина, како за текстот така и за изведбата и режиската постановка иако за режијата се искажани нешто поблаги оценки. Во некои написи дури и се зборува за недоволна одговорност и несериозност во самиот пристап, потоа за злоупотреба на некои стихови од наши познати поети, и на нашиот фолклор, а не за нивна употреба заради градење или постигање на одреден театарски ефект. Многу оценки на критиката наведуваат на помислита дека се работи за претстава која заради вонредните околности сепак најдобро ја одразува еден шекспиров наслов „Многу врева за...". Но, тоа во никој случај не е и конечен суд за ова, ако не врвно тогаш во секој случај вонсериско остварување на струмичкиот народен театар кое ја разбранува македонската културна јавност. За неа веројатно допрва уште ќе се пишува и зборува и ќе се прават обиди за нејзино превреднување и преоценување. Во овој контекст треба да се знае, дека токму со ова свое остварување Народниот театар од Струмица конкурираше за учество на годинашниве театарски игри „Војдан Чернодрински" што ќе се одржат во месец мај во Прилеп. Се чини дека контраверзите и спротиставените мислења и оценки на оваа претстава се веќе доволна причина неа да ја види и фестивалската публика во Прилеп, а секако дека не е на одмет и организирање на трибина посветена не само на проектот туку и пошироко на проблемот за забраната и цензурата на уметничкото творештво кај нас во суштински изменети општествено-политички околности во последниве три години.

И на крајот секако не треба да се заборава дека авторите и поголемиот дел од изведувачката екипа и учесниците во оваа претстава се претежно млади луѓе чиј што творечки замав можеби допрва треба да уследи. Само да подсетиме, режисерот Горан Тренчевски за релативно кусо време се претстави со пет проекти на разни сцени во републикава што се разбира е едно завидно ниво на театарска продукција. Низ сите овие проекти тој се наметнува како режисер со модерен сензибилитет и истражување на нови форми заради што и експериментот е редовна пирдружна појава во неговите постановки и претставува негово уметничко кредо. Досега тој ги поставил следните претстави: „Крајот на играта", од Сејмуел Бекет, на Малата сцена на Македонскиот народен театар (што е негова дипломска претстава); потоа следува проектот „Звучни слики" со ансамблот на Струмичкиот народен театар каде што тој е постојано професионално ангажиран. Во овој свој втор прокет Тренчевски се јавува не само како режисер туку и како автор на текстуалната предлошка за претставата; Следува постановката на „Водената кокошка" С. Виткиевич на сцената на Народниот театар „Војдан Чернодрински" од Прилеп што од критиката е оценето како негово најуспешно и најконзистентно режиско остварување; следното негово опробување е пак на сцената на матичниот театар во Струмица со „Словенскиот Орфеј" од Зоран Стефановиќ како обид за еден мултимедијален театарски проект: вториот ангажман во Скопје тој го имаше во ново основаната сцена на Академската театарска лабараторија каде го постави текстот на Јонеско „Лекција" кој во негово видување беше насловен како „Часови по злостор" со сите одлики што ги има една камерна претстава.

Југослав Петровски иако сеуште е студент на одсекот за драматургија на Факултетот за драмска уметност во Скопје досега има напишано повеќе драмски текстови од кои некои се и објавени. Да спомнеме некои од нив: „Еѓтини гладијатори", „Икаровиот грев", „Коитус со ѓаволот", „Ораси работа" и др. последниот од наведените текстови е всушност едночинка која веќе подолго време се наоѓа на репертоарот на Народниот театар од Велес заедно со еднчинката „Тажна вест" од Огнен Неделковски, а се прикажуваат под заеднички наслов „Утешение грешним". Представите „Икаровиот грев" и „Коитус со ѓаволот" се исто така поставени на сцената на алтернативниот театар „Лилит" чиј основач и уметнички раководител е самиот автор. Моментално со членовите на овој театар Југослав Петровски го работи својот најнов проект под наслов „Анална литанија". Основната прекупација, се разбира, со одредени исклучоци, е интересот на овој автор за митски и мистични теми потоа проблемот на слободата, Фаустовската жед за сознание и сл.

Тодор КУЗМАНОВ

Иван ИВАНОВСКИ
Театарската ситуација во Македонија и македонската драматургија во 1992 г.

ПЛИМИ И ОСЕКИ

1.

Несомнено, доста тешка година за театрите во Македонија беше 1992. Не беше многу полесна ни 1991 г., а онака како што се одвиваат работите во однос на финансирањето, од една, и од друга страна, имајќи го предвид фактот дека театарските куќи се наоѓаат на работ на својата егзистенција, може многу лесно да се случи продукцијата на нови проекти во најблиска иднина уште повеќе да се редуцира, да спласне, да биде сведена скоро на минимум. Првите повидливи знаци за ова ги покажаа некои од професионалните драмски сцени во нашта Република во текот на изминатите 12 и повеќе месеци. Вистина тие не потклекнаа пред немаштијата; стиснаа заби и се чини го остварија можното што можеше да се постигне, за да се покажат и докажат којзнае по кој пат жилавоста и отпорноста на театарот во целина кај нас.

Катастрофално лоша 1992 година беше особено за Драмата на Македонскиот народен театар, кој на една од двете таканаречени големи сцени (театарот „Центар") прикажа две премиери-едната на почетокот на минатата година („Жорж Данден" од Молиер на режисерот Бранко Ставрев) и втората на крајот на 1992 г. („Соната на сеништата" од Стринберг, во постановка на Стојан Стојановски). Овде да ја споменам и спектакуларната амбиентална претстава „Матролозот" од Григор Прличев, во режија на Бранко Ставрев, инаку наградена на „Охридско лето" како најдобра драмска

претстава на оваа наша угледна летна уметничкка манифестација, но со една единствена изведба (овој проект докрај не ја доживеа дури ни репризата), бидејќи не беше пренесена од Охрид во затворен простор...

Ни другите скопски театарски куќи не беа многу поангажирани, иако, се чини, понудија нешто поквалитетен, пообемен и поамбициозен репертоар. Со прифаќање на одличната претстава „Емигранти" од Славомир Мрожек (режија: Владо Цветановски), Драмскиот театар ја возобнови дејноста на својата Мала сцена (тоа го направи и Малата сцена на МНТ со дело до Самјуел Бекет, но една птица не прави пролет!). Освен тоа скопскиот Драмски театар изведе две праизведби („Чернодрински се враќа дома" од Горан Стефановски која беше прогласена за најдобра претстава на театарските игри „Војдан Чернодрински" во Прилеп-92 и „Греф и шприцер" од Сашо Насев, на режисерите: Слободан Унковски и Димитар Станковски; потоа реализира дело од светската драмска класика („Бура" од Шекспир, во режија на Коле Ангеловски, чиј носител на главната машка улога-Кирил Ристевски стана лауреат на Екрановата награда за најдобар театарски актер на годината)... Па сепак оваа и ваквата продукција беше далеку од оној добар, стар Драмски театар. Останува за него да се сеќаваме и да воздивнуваме. Што се однесува до Турската драма при Театарот на народностите, таа својот најголем дострел го постигна со поетски интонираната претстава „Стари фотографии", а Албанската драма на спомнатата скопска театарска куќа како сите сили да ги чуваше за експериманталната претстава „Баал" од Б. Брехт во режија на Бранко Брезовац, кг. од Загреб. Со праизведба („Кускуле први" од македонскиот писател Васил Пујовски на режисерот Душко Наумовски) и со еден мјузикл (а мјузиклите, се знае, се вистинска реткост на нашите професионални драмски сцени) се претстави Театарот за деца и младинци од Скопје.

И во другите професионални театри во Македонија имаше само повремени проблесоци. Народниот театар „Јордан Хаџиконстантинов-Џинот" од Титов Велес подготви две праизведби од млади драматичари- „Џинот и седумте џуџиња" од Дејан Дуковски и едночинките „Тажна вест" од Огнен Неделковски и „Ораси работа" од Југослав Петровски, инаку студенти на Факултетот за драмски уметности во Скопје (отсек драматургија), во режија на студентот, исто така од овој факултет-Александар Поповски и на Димитар Станковски, како и една амбиентална претстава во Стоби („Електра" од Софокле на режисерот Стојан Стојановски). Театарот од градот под Маркови кули, пак, посебно беше ангажиран во презентацијата на дела од домашната драматругија („Лулка" од Блаже Миновски, „Парите се отепувачка" од Ристо Крле и „Градење црква" од Трајче Крстевски, што ги режираа: Владимир Милчин, Љупчо Ѓорѓиовски и Бранко Ставрев). Реновирањето и обновувањето на зградата на Народниот театар во Куманово и започнувањето со редовна работа по пауза од неколку сезони со праизведба на најновото драмско остварување на Братислав Димитров – „Бисери и свињи", во режија на Љубиша Георгиевски, беше една од светлите точки, едно големо охрабрување, па и театарско доживување. Напуштање на сивиот просек, на летаргијата се почувствува донекаде и во дејноста на Народниот театар во Штип со прикажувањето на праизведбата на пиесата „Големиот чичо" од Васе Манчев, во режија на Бранко Ставрев. Нови и свежи ветрови се појавија и во работата на Народниот театар „Антон Панов" во Струмица" со ангажирањето на неколку млади актери и особено на младиот и надежен режисер Горан Тренчевски. Меѓутоа на вистинските плодови и во кумановскиот и во штипскиот и во струмичкиот театар ќе треба допрва да се очекува...

Се има впечаток дека единствено Народниот театар од Битола беше целосно на висината на поставената задача-прикажа најголем број премиери-8 и оствари завиден сценски квалитет и во презентацијата на драмската класика (Пушкин, Шекспир, Лопе де Вега и Голдони), и во негувањето на домашниот репертоар (праизведбата на драмата „Балканот не е мртов" од Дејан Дуковски, на режисерот Сашо Миленковски) и во обезбедувањето дела од соседните земји („Централен затвор" од Билјана Јовановиќ, во постановка на Владимир Милчин) и пиеси за најмладите и тн.

Од сево ова досега речено произлегува заклучокот дека можеме да бидеме задоволни од пробивот на домашната драматургија и кај нас и во странство (две драмски дела од македонски автори се вклучени во репертоарот на софиските театри – „Р" од Јордан Плевнеш и „Црна дупка" од Горан Стефановски, додека третото, исто така, од македонски автор се прикажува на сцената на Драматичниот театар „Никола Јонков Вапцаров" во Благоевград, кој соработува со Драмата на МНТ и со Народниот театар „Антон Панов" од Струмица). Меѓутоа, во никој случај не можеме да останеме рамнодушни од занемарувачкиот однос на нашите театри кон нашето драмско наследство и кон драмската класика воопшто.

Да додадам уште и тоа дека кон веќе познатите фестивали „Охридско лето", Театарските игри „Војдан Чернодрински" во Прилеп, „Млад отворен театар (МОТ), и др. се приклучи и уште една нова манифестација – „Денови на Ристо Шишков" која од оваа година (1993) треба да прерасне во фестивал на високи актерски вредности што ќе го носи името на спомнатиот маг на македонското актерско творештво. Паѓа в очи и една друга мошне корисна иницијатива-сè почестите гостувања на театрите од внатрешноста на Република во Скопје, што не беше случај во претходните години. Меѓутоа, скопските театарски ансамбли ни приближно со иста мера не враќаат, па дел од љубителите на театарската уметност надвор од Скопје ја чекаат единствената шанса да ги видат скопските сценски реализации само во рамките на „Екран фест", кој, пак, од финансиски причини не може секогаш да се определи за она што е навистина најквалитетно во текот на годината.

Збор–два и за неколку значајни јубилеи. Секако во центарот на вниманието беа и посебен печат му дадоа прославите на 90 годишнината од животот на легендата на македонската глума – Тодор Николовски и на еминентниот македонски драмски писател, академик Васил Иљоски, кои се одржаа на почетокот, односно на крајот на 1992 г. Да ја одбележам и 100–та изведба на пиесата „Чија си" од Сашо Насев во скопскиот Драмски театар.

2.

1992 може слободно да се оцени како година на мошне успешен пробив на домашната драматургија и посебно на младите драматичари и тоа не само на македонските професионални драмски сцени, туку и надвор од Македонија. Фактот дека во просек речиси секој месец имавме можност да видиме по едно ново драмско дело од македонското драмско творештво е речит доказ за една вистинска плима што настана во доменот на македонската современа драматургија. Од друга страна три пиеси од македонски автори беа вклучени во исто толку театри во соседна Бугарија, што само пред две–три години такво нешто дури и не можеше да се замисли. Станува збор за пиесите „Р" од Ј.Плевнеш, што ја режираше како гостин познатиот македонски режисер Љубиша Георгиевски во националниот театар „Иван Вазов во Софија, „Црна дупка" од Г. Стефановски, која на сцената на софиската национална театарска академија ја постави младиот бугарски режисер Недјалко Делчев и „Големиот чичо" од Васе Манчев", која во благоевградскиот драматичен театар „Никола Јонков Вапцаров" како гостин ја реализира режисерот на Македонскиот народен театар од Скопје – Бранко Ставрев.

Сè понагласената ориентација на театрите кај нас кон домашниот драмски текст стана мошне евидентна уште на почетокот на 1992 г., кога на сцената на скопскиот Драмски театар најпрвин беше дадена праизведбата на пиесата „Чернодрински се враќа дома" од Горан Стефановски, во режија на Слободан Унковски. Оваа вонсериска сценска реализација беше избрана за учество на југословенските театарски игри – Стериното позорје во Нови Сад, но со неа театарот од населбата „Карпош" не настапи од добропознатите причини, а подоцна таа ги потврди своите несомнени вредности на театарските игри „Војдан Чернодрински" во Прилеп. Скопскиот драмски театар во првите месеци на 1992 г. понуди и уште една праизведба од македонски автор. Тоа е праизведбата на драмата „Грев и шприцер" од Сашо Насев, во постановка на Димитар Станковски, која постојано го полни салонот со публика, слично како и пиесата „Чија си"

од истиот автор, што значи не е далеку денот на 100–та изведба и на „Грев и шприцер". Од перото на Сашо Насев излезе и уште една пиеса работена според мотиви на основоположникот на македонската драматургија–Војдан Чернодрински, што беше изведена во режија на Златко Славенски како фестивалски проект на МОТ–92, и која заврши само со неколку изведби, иако се очекуваше ова комедиографско остварување да има далеку подолг живот на сцената (Младинскиот културен центар во Скопје).

Со најголем број нови проекти од македонски автори во 1992 г. се претстави Народниот театар „Војдан Чернодрински" во Прилеп–вкупно три, и тоа две праизведби – „Лулка" од Блаже Миневски, во режија на Владимир Милчин, и „Градење црква" од Трајче Крстевски на режисерот Бранко Ставрев, и едно драмско дело од класиката односно од македонската драмска литература настанато меѓу двете светски војни („Парите се утепувачка" од Ристо Крле, на младиот режисер Љупчо Ѓорѓиевски од Битола). Интересно е што сите овие сценски презентации беа подготвени едноподруго во последните неколку месеци од 1992 г., дека наидоа на мошне големо интересирање кај публиката, што говори за љубопитството на гледачите и за нашето драмско наследство и за нашата современа драматургија...

...Ова се потврди и со праизведбите што ги проследивме на сцените во Битола, Куманово, Штип, Скопје (Театарот за деца и младинци), Титов Велес. Дејан Дуковски, едно од најталентираните присуства во македонскиот театарски простор на драматургиски план, со пиесата „Балканот не е мртов" (режија: Сашо Миленковски) го сврте вниманието на битолската професионална драмска сцена, на која неговата пиеса инспирирана од мотивите на знаменитата пиеса „Македонска крвава свадба" од Војдан Чернодрински прозвучи мошне современо, вибрантно и сугестивно. И најновиот драмски текст на Дејан Дуковски. – „Џинот и седумте џуџиња", во продукција на Народниот театар „Јордан Хаџиконстантинов–Џинот" од Титов Велес, во постановка на младиот режисер Александар Поповски, прикажан како фестивалски проект на МОТ–92 е пишуван според текстови од нашето драмско наследство, т.е. од творештвото на патронот на овој театарски колектив – Ј.Хаџиконстантинов–Џинот. Освен на Ал. Поповски, титовелешкиот театар им укажува доверба и на двајца други студенти. Првите драмски објави на Огнен Неделковски и на Југослав Петровски–„Тажна вест" и „Ораси работа" ги режираше Димитар Станковски, кој појавува посебно интересирање за творештвото на помладите и најмладите драмски автори што се школуваат или веќе излегле од споменатиот факултет. Овие две едночинки имаше можност да ги види и скопската публика на гостувањето на театарот од Титов Велес на сцената „Центар".

По пауза од неколку сезони Народниот театар од Куманово ја продолжи својата редовна дејност во реконструираната театарска зграда со праизведба на дело од македонската драматургија. На сцената во овој град познатиот режисер и професор на Факултетот за драмски уметности–Љубиша Георгиевски со повеќемина гости–актери од Скопје го постави најновиот драмски текст на Братислав Димитров – „Бисери и свињи". Ова дело на својата матична сцена многу малку се играше, а тоа несомнено со своите вредности заслужува да се обнови и да доживее поголем број изведби.

Овде да ја спомнам и праизведбата на пиесата „Големиот чичо" од познатиот македонски раскажувач и драмски писател–Васе Манчев, во режисерско видување на Бранко Ставрев, која претставуваше убаво репертоарско освежување во македонската тековна театарска продукција.

Без ново драмско дело од современ македонски автор во 1992 г. не останаа ни најмладите, за што се погрижи Театарот за деца и младинци од Скопје, кој како праизведба ја подготви пиесата „Кускуле први" од Васил Пујовски, во режија на Душко Наумовски. Овој проект се најде и во програмите на две мошне угледни фестивалски манифестации – на „Охридско лето"–92 и на минатогодишните театарски игри „Војдан Чернодрински" во Прилеп.

Првиот и најнепосреден впечаток укажува на фактот дека имаме доволно причини да бидеме задоволни од застапеноста на домашната драматургија на професионалните драмски сцени во Македонија. Но, мора да се признае дека и натаму продолжува негрижата околу негувањето и посовременото сценско толкување на нашата драмска класика, притоа не мислејќи само на делата напишани и играни меѓу двете светски војни и пред тоа, туку и на оние што се создадени во првите две–три децении со ослободувањето, кои од поодамна станале класична вредност, како што се драмите, на пример, на Коле Чашуле, Томе Арсовски, Бранко Пендовски и др.

30-ТЕ СЕЗОНИ НА ИЛИЈА СТРУМЕНИКОВСКИ НА КУМАНОВСКА ПРОФЕСИОНАЛНА ДРАМСКАТА СЦЕНА

Средбата со актерската уметност на реномираниот драмски уметник на Народниот театар од Куманово–Илија Струмениковски е всушност соочување со еден плоден театарски опус, со една разновидна галерија на ликови остварени во современата домашна и странска драматургија и во светската драмска класика, со едно постојано согорување на драмската сцена какво што е можно, се чини, единствено во храмот на божицата Талија. А не треба да се изуми од предвид фактот дека таа привилегија ја имаат главно творците кои скоро без престан настапуваат, кои „скокаат" од проект во проект, што е посебно карактеристично за актерските персоналности кои работат во внатрешноста на нашата Република, кои не можат да избираат ни улоги, ни режисери, ни претстави. И се разбира за оние актери што носат во себе творечки неспокој и оган, несомнен талент и смисла на континуирана работа и слично.

Еден од тие артисти е несомнено Илија Струмениковски, кој деновиве со настап во познатото драмско дело „Професионалец" од уште попознатиот српски драмски писател Душан Ковачевиќ одбележа три децении актерска дејност на кумановската професионална драмска сцена. Велам на кумановската, зашто тој зад себе има поголемо актерско искуство, зашто својата артистичка кариера ја започна уште во 1958 година, што значи дека на сцената е рамно 35 години.

Како и многу други артисти, така Илија Струмениковски првите импулси за театарот ги почувствува во младоста. Беше член на младинската сцена при Народниот театар од Битола–тој расадник, тој непресушен врутоқ, тој голем погон на млади актерски таленти, кој по завршувањето на Факултетот за драмски уметности кај нас и во странство се најдоа на чело на театарската куќа во градот под Пелистер.

Но, Илија Струмениковски беше човек со немирен дух; тој не можеше да се задржи на едно место. Три пати се враќаше на изворите на својата младост – битолската професионална драмска сцена, но фати корен, ако така може да се каже, во кумановскиот театарски колектив во кој настапува од 1964 година до денес заедно со уште некои други, меѓу кои и Љубица Гојковиќ, се вистинските столбови и константи во својот сегашен матичен театар.

Следејќи ја во еден подолг континуитет актерската дејност на Илија Струмениковски без претерување може да се каже дека не само на кумановската, туку и на македонската театарска публика тој им подари повеќе убави артистички мигови и креации што се паметат. Од најраниот период во

сеќавање ми се врежале неговите актерски реализации во пиесата „Сојка“ од Кундера на режисерот Владимир Милчин во улогата на директорот на училиште, потоа неговиот Фезлиев во Чашулевите „Црнила“, па Еди Карбоне, ролја реализирана во драмата „Поглед од мостот“ од Артур Милер, а пред тоа неговата глума дојде до израз во „Арсеник и старите тантели“ како доктор Ајнштајн, потоа во Шекспировата комедија „Ноќ спроти Водици“ во која мошне продуховено ја играше улогата на сер Тоби Белч, Стогов во „Моралист“ од доктор Миодраг Мицев и други.

Илија Струмениковски со својот широк изразен дијапазон, со својата прониклива и прилагодлива игра, со своето богато креативно присуство се наложи и во остварувања од експериментален карактер. Таква беше постановката на Бранко Ставрев на Крлежините „Господа Глембаеви“, односно Леон на Стумениковски а во една од најдобрите претстави на кумановскиот театар– „Хај фај“ од Горан Стефановски на режисерот Наум Пановски, улогата на таткото во толкување на Илија Струмениковски доби димензии на една целосна заокруженост и возбудлива и вибрантна емоционалност. И затоа не случајно за ова своја артистичка партија како и за спомнатата улога во пиесата „Сојка“ беше награден на театарските игри „Војдан Чернодрински“ во Прилеп. Би сакал да потсетам и на уште некои други позначајни актерски реализации на овој драмски уметник посебно на оние во пиесата „Мојот татко–социјалистички кулак“ од Томе Партиќ на режисерот Бранко Ставрев, потоа во драматизацијата „Пустина“ на истоименот роман од Ѓорѓи Абаџиев во сценска адаптација и режија на Борко Зафировски и други.

Да се прави еден вид мини–портрет за актерското творештво на Илија Струмениковски како што е овој, а да не се говори за неговите нагласени афинитети кон поетскиот збор и неговото преточување на драмската сцена, значи да не се наведат сите порелевантни творечки предиспозиции на овој артист. Тој самиот подготви поетски рецитал на стихови од големиот хрватски поет Тин Уевиќ, а во една друга претстава во која беше презентирана поезија во сценска форма, Струмениковски се појави како еден од двајцата учесници на говорниот дел. Доминираше и во двете претстави со својот извонреден гласовен материјал, со својата музикалност, со смислата за фино и ненаметливо камерно соопштување на стихот. Токму таа негова музикалност, раскошна дарба на гласот, прочистена дикција останаа недоволно искористени бидејќи кај нас многу малку или воопшто не се негуваат музички пиеси, мјузикли и слично.

Треба бездруго да се одбележи и придонесот на Илија Струмениковски во низа проекти наменети за најмладите, каде што неговото учество беше од голема корист.

Бидејќи Илија Струмениковски се наоѓа во вистинска актерска зрелост, од него би требало и во иднина да се очекуваат значајни резултати. Тие нема да изостанат доколку продолжи со истото темпо, со истата страст, доколку и натаму нештедливо ќе им ја дарува својата актерска уметност на гледачите. Овој драмски уметник е способен тоа да го постигне со оглед на неговата виталност, незаситност за играње, творечки нагон за докажување и слично.

А глумата де факто е тоа – вечно трагање за нови вредности, за нови потврдувања.

КОН ЕКРАНОВИТЕ ПРИЗНАНИЈА ЗА НАЈУСПЕШНИ АКТЕРСКИ ОСТВАРУВАЊА

Историјата на традиционалните награди на скопската ревија ЕКРАН за артист на годината, за најдобро остварување на филмот или телевизијата и за најдобар млад актер, е збогатена со уште една страница. Така, кон досегашните вкупно 30 добитници на спомнатите признанија, се приклучија уште тројца нови лауреати: тоа се Кирил Ристевски, кој беше прогласен за артист на годината во 1992 година, Ѓорѓи Јолевски (тој ја доби наградата за најдобар млад актер-артист) и Мето Јовановски, чија улога во телевизиската драма ПАСКАВЕЛИЈА од Живко Чинго, на режисерот Иван Митевски беше оценета како најдобро актерско остварување на филмот или телевизијата во годината што ја оставивме зад себе. Значи, досегашни добитници на наведените „Екранови“ награди се вкупно 33 истакнати артисти од најразлични генерации. Ќе остане забележано дека прв добитник на ласкавото признание артист на годината е доајенот на македонската глума – Илија Милчин, дека најголем број Екранови награди-вкупно 5 има добиено Мето Јовановски, дека по два пати се наградени Милица Стојанова и Стево Спасовски и така натаму...

Најновиот носител на признанието артист на годината – Кирил Ристовски е актер кој во поседно време, иако професионално не е врзан за ниту една професионална театарска куќа во Републиката, е мошне присутен на сцените. Неговата педагошка дејност (професор е на Факултетот за драмски уметности во Скопје) не го спречува со иста, ако не и со поголема страст и жар да ѝ се посветува и да ја усовршува актерската професија. Моментално настапува во претстави што се наоѓаат на тековниот репертоар на Драмскиот театар, Драмата на Македонскиот народен театар и Народниот театар „Војдан Чернодрински“ во Прилеп, а му претстои и уште една голема актерска задача-толкување на насловниот лик во пиесата ИВАНОВ од Чехов, во режија на Владо Цветановски, што го реализира како гостин со ансамблот на Народниот театар од Штип, (премиерата на ова дело е закажана во петок на петти овој месец). Инаку, својата артистичка кариера Кирил Ристевски ја започна пред повеќе од две децении во својот роден град – Прилеп. По завршувањето на Скопскиот факултет за драмски уметности извесно време, пред да премине на споменатиот факултет, се вработи во Македонскиот народен театар и како член на Драмата на овој театарски колектив мошне ангажирано учествуваше во повеќе проекти остварувајќи улоги од значаен формат Кога го истакнувам ова мислам пред сé на насловните улоги во ТАРТИФ од Милиер, „НИШТО БЕЗ ТРИФОЛИО од Русомир Богдановски, ДОН КИХОТ од Булгаков и други. Критиката високо ги оцени и неговите актерски реализации во СРЕЌНА НОВА 49 од Горан МИХИЌ, „КУТРИТЕ“ од МАЈСТОРОВИЌ, МИЗАНТРОП од Молиер. Приоѓајќи му на секој проект со нужната професионална заинтересираност и сериозност, не штедејќи и давајќи го максимумот, Кирил Ристевски, блескави артистички мигови оствари како гостин на некогашните свои матични сцени – Македонскиот Народен театар и Прилепскиот театар, а незаобиколно беше и неговото остварување во дуо-драмата БРАЧЕН ПЛЕЈ-ОФ на Малата сцена на Драмскиот театар во Скопје.

И најновиот висок актерски дострел на Кирил Ристевски е врзан за проект на Драмскиот театар од Скопје, односно за претставата БУРА од Шекспир во режија на Коле АНГЕЛОВСКИ. Ристевски за улогата Просперо ја доби респективната награда – артист на годината за 1992 година. Бидејќи за оваа сценска реализација и за овој негов лик сме говореле токму во минутите на оваа емисија, овојпат да додадеме само толку дека тој навистина ѝ даваше тон и печат на изведбата, дека зрачеше во неа со развиеното чуство и смисла за посебно истакнување на вредностите на поетскиот збор, дека изгради поливалентен лик, односно креација од значењето и за претставата во целина и за македонската глума.

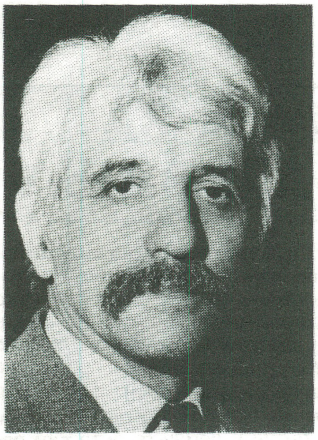
Ѓорѓи Јолевки, добитник на наградата за најдобар млад артисти во 1992 година, инаку однеодамна член на Драмскиот театар од Скопје, е артист со мошне богата емоционална и вибрантна природа, кој подеднакво успешно ги употребува и својот глас и своето тело. Тој е носител на повеќе слични вакви признанија од пошироко значење, што ги доби во поранешна Југославија, вклучувајќи ја тука и

Стериината награда на која можат да му позавидат и многу негови пореномирани колеги. Својот раскошен талент и темперамент Јолевски го прикажа уште како студент на Факултетот за драмски уметности, учествувајќи во претстави на Драмата на Македонскиот народен театар, Битолскиот и Драмскиот театар. Како и Кирил Ристевски, така и Ѓорѓи Јолевски, беше награден за улога остварена во претставата на Шекспировата пиеса БУРА. Станува збор за ликот на Ариел, воздушен дух предаден со еден внатрешен динамизам и магнетизам, што поретко се среќаваат на нашите професионални сцени. Таков вистински огномет од внатрешни вибрации, такво богатство од емоции Јолевски прикажа пред тоа уште и во претставата ПОДЗЕМНА РЕПУБЛИКА на Битолскиот народен театар, во која тој во вистинската смисла на зборот брилијараше. Со други зборови Ѓорѓи Јолевски е артист каков што може да посака секој ансамбл, – комплетен амбициозен, мисловен, студиозен...

За артистичките дострели на познатиот театарски, филмски и телевизиски актер Мето Јовановски не треба да се трошат многу зборови. Многубројните освоени највиоки признанија во Републиката и надвор од неа најречито говорат за тоа дека е во прашање еден навистина гигантски талент, една вонсериска актерска професионалност, особено присутна во последниве години на филмот и на телевизијата. Останува желбата час поскоро да ѝ се врати на драмската сцена. Таа чувствува недостиг од неговото присуство, а се чини дека и нему му недостига сцената како поле за најцелосно актерско изразување.

Иван Ивановски

ИВАН ИВАНОВСКИ ДОБИТНИК НА ВИСОКО ПРИЗНАНИЕ



– Македонскиот писател, театарски критичар и театролог – Иван Ивановски (Дебар 1930.) без прекин на работа во Радио – Скопје триесет и девет години, член на редакцијата на „Театарскиот гласник“ е овогодишен добитник на наградата „Крсте Мисирков“ за животно дело. Автор е на следните книги од областа на театрологијата

1. **„Волшебник на сцената“**, монографски труд за животот и делото на Петре Прличко изд. на МНТ, 1973 г.
2. **„Една деценија постоење“** зборник на театрографски податоци за Театарските игри „Војдан Чернодрински“ во Прилеп изд. на Игрите, 1976 г.
3. **„Обласниот македонски народен театар во Горна Џумаја“** студија; изд. “Македонска ревија“, Скопје, 1977 г.
4. **„Од трње кон ѕвездите“**, портрети на артисти, изд. „Култура“ од Скопје, 1977 г.
5. **„Јован Бошковски како театарски критичар“**, студија; изд. библиотека „Современост“ Скопје, книга 48, 1978 г.
6. **„Алеко“**, монографија за артистот Алеко Протугеров; изд. Народен театар од Штип, 1979 г.
7. **„Плима и осека“**, прегледи и театарски осврти, изд. „Македонска книга“, Скопје, 1981 г.
8. **„Незаборавни средби“**, записи за гостувања на македонски театри во Пиринска Македонија, изд. „Македонска ревија“ 1982 г.
9. **„На своја почва“**, театарски критики, изд. „Култура“ 1983 г.
10. **„40 години Народен театар – Битола“**, монографија; изд. Нар. театар од Битола, 1984 г.
11. **„Во чекор со времето“**, монографија за Драмскиот театар; изд. Драмски театар од Скопје, 1986 г.
12. **„Светлини на сцената“**, прикази, критики, есеи за дејноста на Албанската драма при Театарот на народностите во Скопје, на албански јазик, изд. „Флака е влазнеримит“, 1987 г.
13. **„Битолски театарски денонoќија“**, прикази, есеи, осврти, изд. „Мисирков“ од Битола 1987 г.
14. **„Против заборавот на времето“**, портрети на артисти, изд. „Македонска книга“, 1987 г.
15. **„Плодови на времето“**, театарски критики за дела од македонски автори; изд. „Култура“, 1988 г.
16. **„25 години на Театарските игри „Војдан Чернодрински“**, монографија; изд. Игрите 1990 г.
17. **„Македонската театарска критика и театрологија“**, преглед, изд. „Студентски збор“ 1990 г.
18. **„Паралели и меридијани“**, театарски синтези, изд. „Мисирков“ 1990 г.
19. **„Тодор Николовски“** изд. Македонско радио – 1991 г.
20. **„Сјај што не потемнува“**, портрети, изд. „Наша книга“.

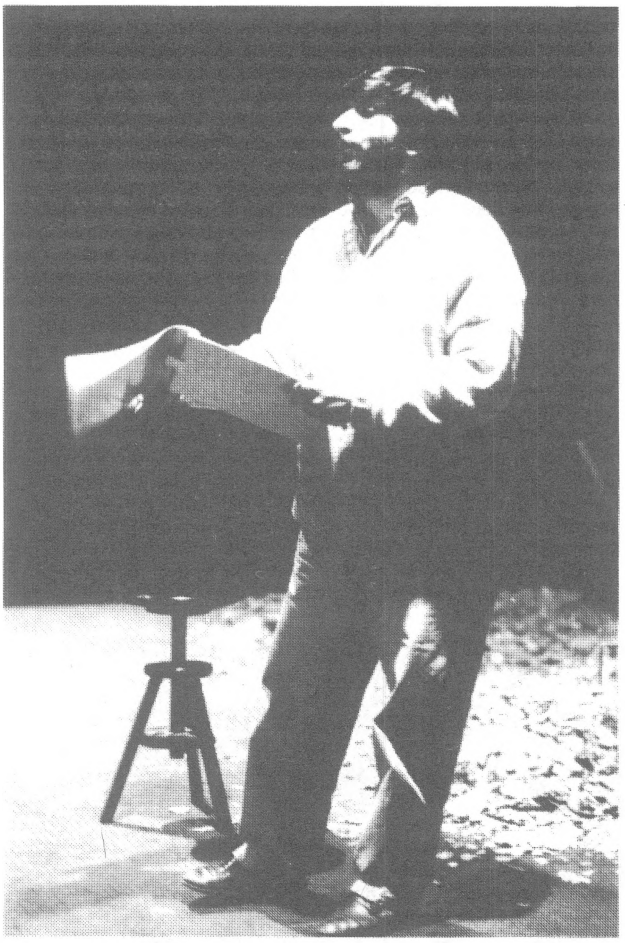
Освен овие книги Иван Ивановски има објавено голем број театролошки трудови, рецензии, разговори, есеи и друго. Автор е на три стихозбирки („Ветки од љубов“, „Варијации“ и „Водоскоци на сонот“), и на две книги од областа на патописната литература („Светлини и сенки“ и „Потрага по убавината“).

Р. С.

Исо РУСИ

ТЕАТАР „ПРАЛИПЕ“ (3)

СО ПРЕТСТАВИ ПРОТИВ НАСИЛСТВОТО



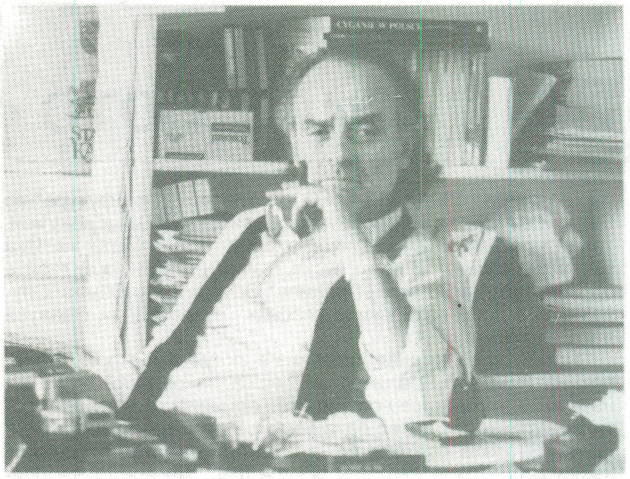
Рахим Бурхан

Можеби најдобра потврда на валидноста на онаа „Никој не е пророк во своето село“ е токму Театарот на Ромите „Пралипе“. Во своето дваесетгодишно постоење најголемиот дел од времето им мина во совладување на „баналните“ проблеми од типот како да се прикрпи некој динар (си заминаа од Македонија пред да се појави денарот!) за да може да се направи некоја претстава. Нивните пак претстави беа секаде подобро вреднувани отколку во средината во која тешко живееа и работеа. Впрочем и првите успеси на фестивали надвор од некогашна Југославија, дури потоа и во нејзини рамки, му овозможија на овој ансамбл афирмација и во сопствената средина. На крајот вложениот труд, како во секоја добра приказна со хепи енд, даде резултати - „Пралипе“ веќе трета сезона работи како посебен ансамбл на Театар ам дер Рур во Милхајм , кој пак го води познатиот режисер Роберто Чули. Аргументи за ваквото тврдење се надеваме дека дадовме во претходните броеви на „Театарски гласник“.

Деновиве пак (крајот на април 1993) од Германија пристигнуваат информации за две нови признанија кои Рахим Бурхан и „Пралипе“ ги добија: најнапред весникот „Абетцајтунг“ откако прво ги прогласи за „Ѕвезди на неделата“ за претставите „Крвави свадби“ и „Отело“ ги прогласи и за „Ѕвезди на годината“. Потоа германските театарски критичари го прогласија Театарот на Ромите „Пралипе“ за најдобар театар во 1992 година. На фестивалот „При футура“ во Берлин на кој се натпреваруваат радио, тв драми и документарни програми, Гран прито го доби тв сторијата на Ива Сварцова „Муло - или циганска приказна“ во која актерите од Театарот на Ромите „Пралипе“ Сами и Неџо Осман. Случајно или не „Театарскиот гласник“ е прв кој ги објавува овие информации.

Повод за последнава хроника е вклучувањето на Театарот на Ромите „Пралипе“ во серијата контра-реакции на низа инциденти кои во обединета Германија повторно потсетија на фантомот кој во оваа земја се роди во триесеттите и кој во Втората светска војна го стори она што го стори - фашизмот. И можеби оваа речиси шест месеци стара приказна и ќе немаше друга вредност сем бележењето поради историјата на овдешните театри ако и во нашиве простори не се јавија слични работи, но за жал без реакција каква германската јавност им ја приреди на оние кои се обидоа повторно на сцена да го доведат шовинизмот и расизмот. Но, да се вратиме на конкретните поводи за акцијата на „Пралипе“. Многумина веројатно се сеќаваат на серијата напади врз бегалци, или ако сакате азиланти, во повеќе градови, претежно од поранешната Демократска Република Германија во есента минатата година. Беа напаѓани странци од Турција, Роми од секаде, бивши Југословени и жители на поранешната социјалистичка империја кои преку формулата „политички азил“ или едноставно „воени бегалци“ се обидуваа да се приклучат во земјата која е една од столбовите на Европската Заедница симболот на благосостојба во Европа. Гневот на „домаќините“ искажан кон „несаканите гости“ (физички пресметки, подметнување експлозив и пожари и сл) беше повод Театарот ам дер Рур и „Пралипе“ да ја покренат акцијата „Со театарот против насилството“. Се разбира како дел од серијата демонстрации со кои Германците кои поинаку мислат им одговорија на овие напади. Всушност Роберто Чули потпомогнат од министерот за култура на Северна Рајна Вестфалија Ханс Швир го иницираше „Движењето за една поинаква Германија“ и под мотото „Театарот против насилството“ ја организираше тримесечната турнеа на „Пралипе“ низ петнаесетина германски градови на поранешната ДДР во кои се случија инцидентите или пак во кои се сместени бегалците, кои ете, ги иритираат „домашните“.

„Во Германија странците беа секогаш добродојдени ако придонесуваа во развојот на стопанството, како што беше случај со големата изградба во педесетите и првите генерации Италијани и Југословени и потоа Турци. Но, во моментот кога доаѓа странец и сака нешто од нас, ова општество не е за тоа подготвено. Веќе со децении знаеме дека општествената елита станува сè побогата, а сиромашните сè посиромашни. Како да се реши тој проблем? Перспективите во овој момент се црно-бели. Германската политика со глупавата спогодба со Романија се реши за еден посебен пат (станува збор за спогодба по која Румунци бегалци, неколку стотици илјади се вратени во „логорите на Илиеску“ како што вели Чули - забелешка наша). Дали еден ден по толку многу спогодби ќе се изградат ѕидови на границите? И повторно ли ќе биде воведена наредбата за пукање? Нашиот министер за правосудство веќе предложи на брегот во Италија наместо царина да се постави војска. Се оди ли во таа насока? Навистина ли се верува дека Европа е пред целта? Или се проба еден друг правец: дека не останува ништо друго сем ножиците меѓу богатите и сиромашните да се затвори и тие да се издвојат“ – објаснува Чули, кој е Италијанец и веројатно во својот подолг престој во Германија, по нешто почувствувал и на своја кожа: „Јас не им верувам на интерпретациите на десниот екстремизам и фашизам во Германија. Верувам дека овие луѓе со тоа имаат само нешто асоцијативно. Ја знаеме историјата и ги воочуваме паралелите. Затоа и со право се плашиме. Не можеме постојано да ги конфронтираме најсиромашните со социјално слабите. Ако овие про-



Роберто Чули

блеми во Германија им се остават на послабите тогаш испровоцираве експлозија".

Рахим Бурхан и неговите, сè уште не се до таа мера вклопени во земјата во која одбраа натаму да работат, а згора на сè престојуваат во област во која има најмногу Роми азиланти. „Од две причини сум во Германија", вели Рахим Бурхан, „Првата е дека Театарот тука може да преживее. Втората, дека тука се отвораат некои врати за децата". И не крие дека промената на која членовите на „Пралипе" беше болна: „Ваква преселба е многу тешка и болна работа во животот на еден човек - го напушташ детството, роднините, претците и одиш некаде каде сè треба да се почне од почеток". Деликатноста на односите домашни - дојденци Рахим Бурхан ја објаснува со своето искуство: „Веднаш по претставата се чувствувам како многу радо виден гостин. Тоа трае од прилика триесетина минути, потоа се чувствувам како малку сакан гостин".

Ниту Роберто Чули, ниту Рахим Бурхан веројатно не гаеле илузии дека со театарот можат да го менуваат светот. Самиот Чули вели: „И мене ми е јасно дека со ваква иницијатива не можат да се решат проблемите. Имаме една скромна цел: да се дознае дека постои еден ромски театар во Германија и дека веќе две години е субвенциониран од министерството за култура на Северна Рајна Вестфалија. Тоа е единствен пример во цела Европа. Ромите веќе две години играат во градските театри пред германската публика. Театарот „Пралипе" е дел од германската култура и театар. Ако во еден град - сеедно дали е тоа Котбус или Кемниц - неколку саати навечер на ромски се играат „Крвавите свадби" од Лорка, а таму се наоѓаат луѓе луѓе кои тоа го гледаат и разбираат нешто од тоа, тоа е знак дека постои и друга, поинаква Германија. Една Германија која можеби сепак има желба да живее со Ромите и другите странци". Натаму Чули вели: „Ние театарските луѓе развиваме соништа и ноќни мори, но за среќа не се трудиме по секоја цена тие во иднина да станат стварност. Јас не верувам дека театарот краткотрајно го менува општеството. Тој има долготрајно дејство. Има времиња кога општеството се движи побрзо. Квалитетот на вистинскиот театар се покажува во бурните времиња. Кој во годините пред фашизмот не виде што претстои, што доаѓа, нема ни право да работи во театар. Театарот е животот, театарот е денешнината, театарот е моментот. Оној што тоа не го сознал создава мртов театар".

И Рахим Бурхан е реалист кога вели: „Сè до генералната проба си мислам дека со една добра претстава би се сменил светот, а и мислењето за Ромите. И дека ќе добиеме училишта за нашите деца. И дека сè ќе се подобри. Но, по генералната проба не мислиме веќе така. Тогаш знаеме дека тоа нема да се оствари". Така и самите креатори на акцијата, пред почетокот на турнеата стравуваа од можни инциденти. Познатиот „Ди Цајт" по кој Рахим Бурхан сè уште се чувствува странец, пишува: „Ромите се плашеа дека нивната турнеа би можела да изгледа вака: претстави пред празни сали, закани на десните радикални групи... Во Кемниц се радуваа што полициската станица се наоѓа пред хотелот. Но, се случи обратното: во градските театри во Кемниц, Лајпциг, Ајзенах секој пат доаѓаа најмалку четири стотини луѓе и секоја вечер имаше овации". Весникот ја опишува и атмосферата на разговорите кои се водеа по секоја претстава и на кои покрај членовите на „Пралипе" учествуваа гледачите, претставници на локалните власти и на политичките партии: „Прашање од публиката: Дали им е тешко на циганите да се поклонат пред германската публика кога толку многу од нив се убивани во конц логорите? „Човекот е човек", одговара Нељо Осман, и аплаузот е аплауз. Како актер знам дека аплаузот доаѓа од срце и тогаш е сеедно од кого доаѓа".

Речиси три месеци поранешните источно германски градови беа облепени со два плакати. Едниот на кој се наоѓаше само црвен апарат за гасење оган и мотото на турнеата и второиот, всушност афиш, со распоредот на гостувањата, но кој започнуваше со реченицата: „Циганите се повторно тука". „Франкфуртер рундшау" тоа го коментира: „значи припазете ги новчаниците, затворајте ги вратите и скријте ги децата". Фон Робин Детје во „Ди Цајт" на таа тема ќе запише: „Актерите на Театарот „Пралипе" ги поттикнуваат луѓето во нив првенствено да гледаат луѓе, а во луѓето уметници, и дури потоа во нив цигани. Човекот е човек а не „канаке" (погрден збор за гастарбајтери во Германија) и „квази азилант". Или можеби уште подобар коментар за ефектите на турнеата е насловот во „Остзе Цајтунг": „Циганите се повторно тука – и нам ни се потребни".

Чули се обидува да го објасни и поширокото општествено милје: „Од пред десетина години доаѓаат многу важни општествени сигнали оддолу. Живеевме во време во кое општеството е многу внимателно; време кое и покрај негативните феномени е многу добро време за театарот. Време во кое театарот може да има влијание ако ги открие вистинските теми. Во мојата претстава „Ноќен азил" ги покажавме по-

Сцена од „Крвави свадби"

следиците од развитокот од кои веќе се грозиме. Денес е веќе можно деца од улица во Индија и Јужна Америка да бидат киднапирани и во болница да им се одземат органи пред да бидат повторно фрлени на улица. За органите веќе постои пазар во Северна Америка и Европа. Така еден богат човек секогаш има можност да си го продолжи животот. Ако си визионер можеш да претпоставиш дека ова Општество методите на богатите за продолжување на животот рафинирано ќе ги развива така што еден ден ќе ја отстрани и смртта. Богатите веќе нема да умираат. И ако едно општество веќе не умира, нема веќе ни чувства. Тоа ќе биде упатено на емоциите на сиромашните кои сè уште ја знаат болката. Тогаш ќе започне друг начин на експлоатација. Не експлоатација на работната сила, енергија или животот – туку експлоатација на чувствата".

Одгласите во германските медиуми пак веројатно покажуваат дека Роберто Чули, Рахим Бурхан и нивните успеале ако ништо друго барем за малку да го свртат вниманието на германската јавност кон проблемите на странците и особено Ромите. „Ромите се феномен кој токму сега по распадот на социјализмот е наполно потценет. На повеќето од Европа им недостасуваа познавања од оваа сфера. Луѓето не знаат ништо за историјата и културата на овој народ. Тие не знаат дека во Европа има 15 милиони Роми. Порано беа зад Ѕидот, денес се тука, во Румунија, Бугарија, Русија. Луѓето не забележуваат дека во Европа се јавува ромскиот проблем и ако тој вака се развива ќе стане поголем од сите други проблеми што сме ги имале со странците", вели Роберто Чули. И најавува следни чекори: „Циганите се повторно тука" е сеќавање на едно време во кое во оваа земја пробаа да ги истребат. Сега тие се навистина тука. „Пралипе" е единствената културна институција на Роми во Европа. Но - има многу Роми во светот, интелектуалци, поети, писатели и се разбира музичари. Сакам да основам еден европски театарски институт во кој развојот на ромската култура ќе заземе посебно место. Да се печатат публикации, книги, да постои училиште, да постојат и многу други активности од сите сфери на животот. Ако успееме да покажеме што значи културата на Ромите за културата во Европа, можеби можеме полека и општеството да го натераме да ги прифати Ромите".

Инаку Театарот на Ромите стартуваше со пробите на својот четврт по ред германски проект. По „Крвави свадби",

Сцена од „Антигона"

„Отело" и „Седморицата против Теба – Антигона", Рахим Бурхан ја режира драматизацијата на романот на Живко Чинго „Големата вода". Во екипата на проектот покрај јадрото на „Пралипе" (Сами и Нељо Осман, Ројан Шабан, Умер Џемаил) и актерите кои им се придружија во Германија (Елизабета Кочовска, Силвија Пинку, Сунчица Тодиќ, Руиш Мустафа) е и актерот на МНТ Владимир Светиев. Премиерата ќе се одржи на фестивалот во Лудисбург (воедно и продуцент на претставата) на 21 мај годинава. Во јуни пак следи премиерата во Милхајм.

ЛЕГЕНДИ:
1. Роберто Чули: „Живееме во време во кое општеството е многу внимателно; време кое и покрај негативните феномени е многу добро време за театарот. Време во кое театарот може да има влијание ако ги открие вистинските теми".
2. Рахим Бурхан: „Веднаш по претставата се чувствувам како многу радо виден гостин. Тоа трае од прилика триесетина минути, потоа се чувствувам како малку сакан гостин".

Васил ТОЦИНОВСКИ

УНИВЕРЗАЛНИ ДИМЕНЗИИ НА ЕГЗИСТЕНЦИЈАТА

– кон драмите „Јуда Искариотски" и „Викотници во змиска ноќ" на Димитар Г. Молеров

Драмското творештво на Димитар Г. Молеров и жанровски и тематски претставува вредно и вредносно дело во македонската литература. Во неговиот опус, драмата „Јуда Искариотски", е мошне интересен и уметничкоестетски резултат кој потврдува и високо ги вреднува животните и творечките врвици на својот автор. Насловната страница од книгата ги дава податоците за авторот Д.Г. Молеров, со иницијали од своето и татковото име и презимето, како што најчесто се потпишувал на своите книги, насловот на делото и оти се работи за драма во два чина. Во долниот дел од корицата, во десниот агол се податоците за нејзиниот издавач „Ив. Ан. Бунарџиев – София". Во горниот дел, исто така од десната страна, информацијата оти цената на книгата е пет лева. Со посветата на четвртата страница, авторот ни ја открива личноста на издавачот на неговото дело: „На своя добър ученик, а сега издател на тази книга – (Иван Ан. Бунарџиев), автора посвехтава трудеца си". За овој драмски текст на Молеров, љубовта и почитта од неговите ученици, е поврзано и со името на неговиот најсакан ученик Никола Вапцаров, на што подолу поопстојно ќе се задржиме. На третата страница е списокот на личностите и забелешката оти „Авторот ги задржува правата". Книгата има триесет страници. На грбот од задната корица стои информацијата оти издавачот кај себе за продавање ги има „следните свои книги" и под децидни пагинации дадени се насловите на девет негови дела, информациите за кои жанрови станува збор, точната адреса „Иван Ан. Бунарџиев – София/ „Долни Лозенец" № 112" и податоци за печатницата „Факел" – София/ „Бул. „Хр. Ботев" № 200". Наведувањето на насловите на книгите на Бунарџиев, сметаме оти претставува интересен детал за еден непознат деец и творец, кои сами по себе откриваат и упатуваат на иден можен интерес кон неговата личност и дело. Редоследно по дадената пагинација, тоа се:

„1. „Ученичка беседа и поучителни раскази". 2. „Дядо Герчовата внучка и младото даскалче". „Бели карамфили" (повести) и „Отбрани стихотворения". 3. „В недрата на човешката душа" (повест). 4. „Каймак-Чалан", „Гаснеюща Македония" (поеми). 5. „Феята на Бай-Баню" (повест). 6. „В цар-

ството на страданието" (повест). 7. „В царството на младоста" (повест) четврто преработено издание. 8. „В лоното на угнетените" (повест). 9. „Трагедията в Панчарево" (повест) второ преработено издание". Како и во многу други книги на Молеров, и оваа не содржи никакви податоци за годината на изданието.

Како по некое непишано правило, и во овој свој драмски текст, авторот внесува поголем број на ликови, вкупно деветнаесет, но, тие секогаш го имаат оправдано своето место и значење во текстот. Место на настанот е гратчето Орлово-Брдо, а време на дејствието е Првата светска војна. Тема е дезертерството кое било голема реткост во бугарската армија. Мноштвото испреплетени приказни и човечки судбини, во првиот чин од драмата, се случуваат во крчмата на младата и убава девојка Магда, еден од двата главни лика на „Јуда Искариотски". Со чашка ракија и муабет, меѓу неа и војниците Стојан и Христо, изразени се силните копнежи и соништа на сите за што побрзо завршување на проклетата војна и нејзината замена со мир и слобода. Разговараат кој од каде е, што и колку учел, што работел и постигнал во животот, еден манир релевантен за севкупното драмско дело на Молеров, кое дава мноштво податоци, ги дообјаснува и дооформува своите личности и нивните животни приказни, но исто така и го развлекува и разбива драмското рамниште. Наскоро потоа пристигнуваат дедовците Биљо Благунин и Мицо и продолжуваат разговорите за војната и за полските работи. Сиромаштијата сè повеќе ги напаѓа, но, едногласни се во тоа оти сè ќе се издржи и истрае само нека е здравје и да заврши оваа пуста војна. Младата и енергична девојка, иако тоа честопати прозвучува плакатски, со сопствениот пример и поддршката од мајка си, покажува оти само со труд и работа се може да се победи и надмине, да се постигне и да се има, никогаш да не се страда за јадење и пиење.

Внесувањето на сцена нов лик, авторот мошне успешно го извршува со преплетување на драмското дејствие и градењето на карактери, развивајќи го конфликтот кој најчесто мошне успешно го води до неговата кулминација и разврска. Доаѓаат војниците Миле и Борис, а тука е Стојо Катанов кој секогаш сè негира, постојано противречи и ги отфрлува туѓите ставови и мислења. Дедо Биљо е горд што на фронтот испратил три сина и еден внук да се борат за слободата и иднината на татковината, за царството на Бугарија. „А сега подготвувам уште еден: Благо утре задутре заминува. Не може да го заврши ни седмиот клас. И со каква радост, со каква надеж е исполнето тоа момче! Ние, тате, ние најмладите ќе завршиме сè; од нас чекајте го мирот: ние ќе го донесеме". Со иронија и гласно Катанов забележува оти нив многу им се брза со тој мир. Спокојно и мудро старецот му одговара оти „во војна сме. Сме се фатиле во орото, и ќе го играме до крај". Разгневен тој скокнува и се заканува оти ќе го растури тоа оро и не може вечно да се гине по влажните и смрдливи окопи. Бугарското царство е ништо и ништожно, ќе дојдат однадвор и ќе го снема, како никогаш и да не било, зашто такво какво што е и не треба да постои, та сите ќе жалат и ќе го бараат турското ропство кога сè имало и сè се знаело. Присутните му се потсмеваат на стравот од светската војна, таа „дебела работа", како што вели Магда, и во тој страв се крие само неговиот кукавичлук и престрашеноста да се гледа и сочува сопствената кожа. Како воопшто може и да помисли и да го фали многувековното турско ропство и оти него одново сите ќе го бараат. Тогаш, таквите како него биле именувани како предавници, а сега тие истите се дезертери кои побегнале од бојното поле и се кријат по планините и селата, како навиден и нечуен срам на Бугарија. Тие разгорени дијалози ги прекратува доаѓањето на Благо Благунин, синот на дедо Биљо, кој вели оти го чекал како што се договориле да одат по дрва. Тој со нескриена радост ја соопштува најновата телеграфска вест за успесите на фронтот, на која сите ѝ се радуваат, освен Катанов кој не верува и ја нарекува блеф, смислена агитација да се залажува народот и да се внесува немир меѓу него. Не сакајќи да му го наплати пијалокот, девојката јавно го исмејува и така сите го испраќаат како нешто непожелно и беспредметно. Секој плаќајќи го својот дел од пијалокот, еден по еден присутните си заминуваат.

Звуците на гајдата ја измамуваат девојката на прозорец и оттаму гледа како построени минуваат млади момчиња со цвеќиња на градите и ги пеат Ботевите стихови „жив е тој, жив е", за кои на почетокот од чинот зборуваше Магда. Исполнета со љубов и нежни чувства, потпевнува и копнее. Нив ги идентификува доаѓањето на тетка Злата Ладина. Од дијалогот меѓу нив дознаваме оти таа е тетка на Стоил Благунин, со кого Магда имала тајна свршувачка за која знае само таа, оти тој е на фронтот и веќе два месеца нема никаков абер од него. Тајната свршувачка е причина да не може никој и никаде да се распраша за својот сакан, нешто да дознае, да ја каже тајната и да ѝ олесни. Зошто го нема да си дојде на отсуство, зошто по било кој не сторил никаков глас, одамна не одговорил на нејзините топли писма, се бројни прашања што ја мачат и истоштуваат девојката. Затоа ја моли таа како негова тетка да отиде дома кај нив и да се распраша што се случува со саканишт маж, та веднаш да дојде и сè да и каже. Испивајќи ја ракијата, Ладина заминува и ветува оти брзо ќе ги донесе очекуваните вести. Времето на исчекување, авторот го исполнува со кратки и ефектни средби на девојката со момчиња од фронтот, кои по советот на тетката, ги распрашува дали можеби случајно не го познаваат нејзиниот братучед Благунин и можат ли нешто да и кажат за него. Новото навраќање на Стојан и Христо е можност нешто да дознае, а едниот од нив, Стојан го опишува: „Висок, црноок, со кадрава коса. Страшливец е тој како мене". Брзо ја испиваат ракијата и заминуваат. Во срцето на момата започнува да рие црвот. Тоа не е можно, таков не е нејзиниот сакан, тие поткрале нешто, и очекувајќи ја тетка му Злата, која му била како мајка, бара надеж и спас во песната. Навратува и војникот Радој кој бара цигари, таа поздравува и него да го праша. „Стоил Биљов од Орлово-Брдо. Го познавам". Дали и тој доби крст за храброст, прашува пресрекна таа. Војникот се исчудува и низ тон на подигравка промрморува нешто и без одговор си заминува. Најпосле ете ја дотрчува и тетка Злата и ја соопштува радосната вест оти тој од поодамна си дошол дома, здрав е и жив, не е ранет, но не може да извлегува од дома и не смеат да го видат луѓето. Дијалогот на натегања и сомнежи, недореченост и загадочни нешта, и го прекинува, и го уточнува истовремено, доаѓањето на битолските момчиња Станчо и Петар. Пијат и се веселат, пеејќи ја песната за родниот и убав град. Разврската во својот одговор ја дава Станчо: „Два месеца веќе како е дезертер, магарето, за срам и позор на Орлово Брдо. Тројца дезертираа. И малку им е што бегаат тие, никаквеците, туку со писма подмамуваат и други. Желба и надеж им е да загине Бугарија, да навлезе непријателот во нашата земја и тогаш тие, хиените проклети, да излезат од кријалиштата и да живеат. Без навреда, госпоѓице, но јас имам мошне долно мислење за вашиот братучед. Вие за каков го сметавте?" Одговорот е краток и гласно изречен: „Јуда Искариотски". Сега станува сè јасно. Зошто не смее да се покаже пред луѓето, се крие дома и никој ништо не знае за него, ја вика таа да оди дома кај него за да се видат, се одговори на бројните прашања кои ја измачуваа и тревожеа, а сега така јасно сфаќа со кого имала работа и кого љубела. Да, го имала и го љубела Јуда Искариотски. Магда останува сама на сцената, само во пустината, седнува на масата и залипува, седнато само повторувајќи го името на Јуда.

Наспрема првиот чин од драмата во кој протекува човековото секојдневие, неговата борба за живот и парче корка леб, борбата за слобода, стремежите за љубава и посреќна иднина, колоната од луѓе и човечки судбини посведочени на светлината од денот и низ една динамична станица на егзистенцијата, каква што е крчмата во која навратува се и сешто, тој животен оптимизам во вториот чин е заменет со темната и смрдлива визба во домот на Благунини. Таму од погледот на луѓето и од светлината на денот, се крие дезертерот Стоил Благунин. Посетата на неговата тетка Злата Ладина не му донесува убави вести. Таа нешто како да крие и не сака да му каже. Тој упорно и со право бара да му ги каже нештата, оти само така ќе му ја олесни ситуацијата во која попаднал. Магда денеска ѝ рекла оти тој за неа е мртов, со солзи во очи му го вратила прстенот и го нарекла дезертер. Како да не очекувал такво нешто. Та тој токму за неа побегнал од фронтот, да и се врати жив и здрав, да бидат заедно и заедно да живеат, зашто ја љуби бескрајно и никогаш нема да ја заборави. Отворено префрлувајќи му оти тоа што го сторил воопшто не е добро, мајчински го теши да ја

заборави и оти има многу други моми кои може да ги сака и да живее со нив среќно.

Во визбата доаѓаат уште шестмина дезертери, меѓу нив е и Стојо Катанов. Се симнуваат дедо Биљо Благунин со син му Благо, кои очајни од тоа што го сторил нивниот син и брат, гласно протестираат и го искажуваат сопствениот револт. Старецот плаче над судбината од својата рожба, која го испоганила лицето и честа на семејството, кое за век и веков ќе биде поттурнувано и омаловажувано од сите. Благо е исто така разочаран од постариот брат и вели оти додека се живи ќе ги зборуваат само по лошо, а тој и тие како него избрале каллив пат кој води само во смрад и срам. Дезертерите раскажуваат најразлични приказни од фронтот за понижување, глад и смрт, едногласни во оценките оти за нив Бугарија не постои, неа ќе ја земе и со неа ќе владее поголемиот и посилниот. А кога ќе дојдат победниците, возвраќа старецот, тие одново ќе им се придружат и додворуваат, за секоја власт тие се нови луѓе, и се гнаси од сопствената рожба. Но, тој на фронтот има уште два сина и внук, и самиот ќе оди таму да се бори за слободата и иднината на татковината. Дезертерите ги нарекува буфови кои живеат во самотија и мрак, овие подлизурковци собрани во визбата од неговото домашно огниште. Бранејќи се себеси и сопственото кукавичко однесување, тие завршуваат расправа оти на фронтот живееле како животни. „Каква тага, каква срамота!... По цели ноќи не заспивам, сè мислам и плачам, плачам... (плаче) Ми ја поцрни тој мене староста, го оцрни лицето на целиот род Благунин!... Вие, вие сте го подмамиле да го направи тоа... Тој не беше таков", тажи над сопствената судбина старецот, „Ех бате, бате, што направи ти, што!... Онаа недела бев на нивата во „Момина ливада". Пред мене цело Орлово Брдо како на дланка. А онаа борова шума како екнала... Јачи долината од гласот на Магда Марева (Стојан истрпнува и го погледнува) пееше со другарките на нивната нива: „Два ветра дуваат, две гори нишаат, два снега топат... „И песната како звонци од стада чудесно се носеше некаде далеку... Јас се провикнав висоооко, а од гората ми одговори некаква птица. Тогаш се сетив на тебе: како заедно бевме на истата нива, како ја слушавме истата песна и двајцата се провикнувавме... Ех, колку е тажно!... Ти тоа никогаш повеќе нема да го видиш... Пред тебе е пуст и мрачен живот...", огорчен е и помладиот Благо Благунин.

Стојо Катанов има одговор на сè. Симболичното значење на неговото презиме, човековата плиткост и глупост, јасно излегуваат и се идентификуваат од неговата уста. Тој самиот е егзистенцијална бессмисла, парадоксалност и апсурдност. Нема никаква потреба тие да бегаат по разни Америки и Африки, зашто ќе дојде една амнестија и нема што тука да се мисли. Ќе ги помилуваат, како ништо да не било и ништо не се случило, исто како и во претходната војна. Гласот на Катанов се идентификува себеси од мракот и мемлата, таму каде што отсекогаш бил и таму каде што единствено припаѓа. Старецот бара од својот син тој да се врати на фронтот. „Лошо направивте вие, лошо... Му велам јас на нашиот Стоил да стане и да си отиде во четата. Доброволно да се предаде. Има грешка, има и прошка", бара старецот. Тоа не е можно, зашто кога бегале убиле еден офицер кој се обидел да ги спречи да дезертираат. На нивните мудрувања, дотрчува Благо и соопштува оти дворот е полн со војници. Недооблечени и боси, како обезглавени инсекти низ тесното прозорче, оставајќи го оружјето, во паника и страв дезертерите бегаат. Останува само Стоил Благунин, се така замислен и мрачен, без зборови и објаснувања, соопштувајќи дека неговата тајна свршеница го нарекла Јуда Искариотски. Всушност не станува збор за никакво доаѓање на војници, туку низ шегата на помлдиот Благунин, авторот прави мошне уверлива сцена на човекот предавник и кукавица.

Дезертирањето на Стоил му носи мноштво неприлики на семејството. Старите родители мораат да го напуштат домот и забрани од војниците заминуваат некаде кон Дунав, плашејќи се дека неговата болна жена не ќе издржи дотаму, со јад во срцето се простува дедо Биљо. За некој ден ќе биде протеран и Благо, брат на дезертерот, кој ги собира пушките оставени од преплашените бегалци – дезертери, и трча да ги испрати родителите, да се збогува со нив на Сино Брдо. Грешникот бара: „Благо, помоли ги мама и тате да ми простат. Бакни им за мене рака, братче. (Пак го бакнува). Чу ли? Аjде збогум! Можеби некогаш некаде ќе се сретнеме..." Го зема каранфилот, го мириса, а оддалеку допира момина песна. Се вратил Јуда Искариотски, лежи тој како мртовец и зборува. Ги предаде својот учител, татковината и родителите. Станува, ја изгаснува големата свеќа, го фати од себе појасот и прави јамка, ја поставува сопствената бесилка. Казната треба и мора да дојде единствено од сопствената рака, од свеста и совеста на дезертерот. Овој успешен драмски резултат на Димитар Г. Молеров со нагласена родољубивна тематика, пред сè во ликовите на Магда Марева, дедо Биљо Благунин и неговиот осумнаесетгодишен син Благо, војниците Миле, Стојан, Христо, Радој, Станчо и Петар, не е само хроника на тешките и матни воени времиња, туку пред сè дневник на човековата душа. Низ многузначните наслаги во човековата душа, срце, мисла и збор, авторот го бара местото на човечкото и човечното во големото зло што се именува војна, а што ја смислува и води одново самиот човек. Со право „Јуда Искариотски" може да се именува како драма за текот на свеста и совеста, драма од богата галерија на карактери, со јасно изразена творечка тенденција за освојување и суштествување на цивилизациските вредности во човекот и во животот. Во неа војната не дефилира со сцени на стравотии и ужаси, неа не ја составуваат настани и случки, туку здивот се запира од внатрешните превирања и доживувања, преиспитувања и самосовладувања предизвикани од конкретен чин и однос, од дециден став за етички вредности во човековото суштествување. И ако Димитар Г. Молеров најобемниот и по наше мислење највреден драмски текст во неговиот опус „Хајдушка пољана", со немерлива љубов и почит кон својата татковина Македонија, и го посветува својот труд, тогаш големото човечко и творечко срце, со примерот на „Јуда Искариотски", со истата мерка, и ја посветува на земјата во која што живеел и творел, и на чиј јазик се изразувал како писател.

Молеров е извонреден познавач на пиринскиот човек, неговиот живот, традиција и стремежи. Оттука иако најчесто на штета на драмската структура на своите дела, се впушта во детални описи и анализи, забележувања и толкувања на народниот бит. Не случајно круна во неговото и во делото на помладиот брат Кочо Г. Молеров, претставува заедничкиот труд на фолклорното богатство од Разлошко, која пак претставува највеличенствена семејна традиција заедно со професионалниот ангажман во живописот. Како и сите драмски текстови, така и овој претставува своевидна мала збирка од зборови и изрази на родниот говор, секогаш и традиционално и со функција користената народна песна, дадени се стихови или цели песни на стр. 11, 15-16, 26, 27, 30, присуството на кратките фолкорни жанри, поговорки и пословици, благослови, клетви. Сето тоа со јасна творечка тенденција да се создаде дело кое најверно ќе го одразува човекот и неговиот живот, народниот бит, дело што народот ќе го чувствува како дел од себе и како своја вредност во ризницата на духовното богатство.

Никола Вапцаров не е само најсаканиот ученик на Димитар Г. Молеров, туку од него е воведен во тајните на литературното творештво, ги поставувал на сцена и играл во драмите на својот почитуван педагог и сакан другар, се грижел за распространување на неговите книги. Овојпат одвојуваме неколку интересни податоци на нивната взаемност, токму низ драмското творештво на Молеров и конкретно низ примери за „Јуда Искариотски". Во хронологијата на животот и делото на Вапцаров стои: „Вапцаров дава идеја да се формира преродбенско друштво и е избран за негов претседател. По неговата иницијатива се играат пиесите: „Първият спиртовар" од Л. Толстој, „Аjдучка пољана" и „Новиот даскал" од Д. Молеров". Настанот е датиран со месец јуни на 1925 година. И потоа, во наредната 1926 година тој е „Ученик во VI клас. Раководи со поставувањето на вториот чин на пиесите „Аjдучка пољана" и „Јуда Искариотски" од учителот Д.Г. Молеров. Во првата Вапцаров ја играше улогата на Кочо Левенов, а во втората – војникот Станчо. Пиесите се играни во салонот на библиотеката во Разлог". [1]) За тие времиња и настани сведочи и самиот Молеров, „бивш учител, сега пензионер, живее во Софија, 22 март 1950", (кога составувачите на книгата разговараат со него, б.м.). „На една литературно-музичка вечеринка, по иницијатива на Ва-

пцаров, учениците во салонот на читалната го изведоа вториот чин од мојата пиеса „Ајдучка пољана“. Колјо со најголемо воодушевување ја играше улогата на Кочо Левенов. Во друга моја пиеса „Јуда Искариотски“ тој ја играше улогата на војникот Станчо. И во двете улоги се појави како добар артист“.[2]) Податоците се однесуваат за учебната 1925/26 година, кога Вапцаров е ученик во VI клас во неполната гимназија во Разлог. Молеров му предавал бугарски јазик, старогрчка, римска и старобугарска литература. Исто така им предавал и психологија. Неговиот учител соопштува оти оценките по литература му биле 5,5,5,1,5,5,4 плус, (единицата му била јавно дадена за поткажување), а по психологија 5,5,5,4,5. Вапцаров исто така многу сакал и да рецитира. Во Софија, во салонот на учителската каса на една разлошка вечеринка, ја рецитирал песната „Жална ми бабо, послушај“ од Кочо Молеров.[3])

Класен раководител на Вапцаров во V и VI клас, му бил Вјачеслав Н. Шадурски. Во разговорот со него, запишан во Разлог, на 1 октомври 1948 година, соопштува оти тој бил покренувач и активен учесник на театарските претстави и во тој однос појавил невидена енергија. Рецитирал и ги играл главните улоги во „Со сила оженет“ од Молиер, во „Ајдучка пољана“ и „Јуда Искариотски“ од Д.Г. Молеров. [4]) Неговиот соученик од тие класови Милош Гр. Чобанов, истакнува оти: „Голема слабост имаше кон артистичкото искуство и играше како велелепен артист во „Со сила оженет“ од Молиер и во една просветителска пиеса. Се појави и како режисер на ученичката група“.[5]) Нивниот соученик Иван Н. Копанаров сведочи оти „Нашиот учител по бугарски јазик Димитар Г. Молеров, сакаше на почетокот од часот учениците да му кажуваат народни зборови, изрази и поговорки. Вапцаров му претставуваше цели листови зборови и понекогаш со тоа го занимаваше и по половина од часот. Вапцаров добро рецитираше. Тој беше и голем актер“.[6]) Колку добро го познавал драмското творештво на својот учител и другар, потврдуваат и податоците оти стиховите за врвот на планината Брмука што ги користи Вапцаров, всушност, по кажувањата на Молеров тоа се стихови од неговата заедничка сказочна критика во три чина „Викотници во змиска ноќ“ со Асен Младенов.[7])

Во информациите за драмскиот опус на Димитар Г. Молеров стои и насловот „Дезертер“ и тоа оти станува збор за драма во два чина. Но, во нашите повеќегодишни истражувања во разни библиотеки и архиви, имајќи ја притоа можноста за увид и во архивата на авторот, до такво дело не можевме да дојдеме. Ако тоа било само напишано и како такво било потоа пропагирано како книга која ќе се печати, ја подразбира можноста текстот да останал во ракопис. Во грижливо сочуваната и средена архива од страна на самиот Молеров, би рекле оти токму само тој текст не е сочуван. И во фондот на сите сочувани издадени книшки, книга со таков наслов нема. Првата информација на задната страница од корицата на книшката „Тенка и Китан“ од 1907 година, соопштува под седмата пагинација за „Дезертер“, драма во два чина и под третата пагинација за „Јуда Искариотски“, исто така драма во два чина, и тоа е нејзино второ преработено издание. Насловот на првата е идентичен со темата и објектот во „Јуда Искариотски“, секако станува збор за нов и различен наслов, но во кој исто така поимот дезертер го има релевантното место и значење во драмскиот конфликт. Дали можеби не се работи на еден ист драмски текст, притоа само станува збор за промена на насловот, и негова нова преработена верзија што авторот планира наскоро да ја издаде. Ваквите наши претпоставки уверливо ги аргументираат и податоците со примерот на првиот драмски обид на Молеров „Новото учење“ и потоа во трите нови и секогаш проширени верзии, или како што забележува самиот „коренито изменета“ како „Новиот даскал“. На секоја своја книга, тој навратувал речиси секојдневно и во новите изданија тие секогаш носеле не мали измени, дотерување, проширување, корекции. Ќе сретнеме повеќе варијанти и на сочувани и необјавени стихотворби во неговата заоставнина. Тоа беше повод, по долгите и безуспешни трагања, неговата внука Драганка Молерова да го истакне својот заклучок дали сепак не се работи само за еден драмски текст, сочуван и познат како „Јуда Искариотски“, и за еден непостоечки, а можеби планиран како нова верзија, нова преработка на овој озаглавена со „Дезертер“.[8]) Се разбира оти сето тоа не го нудиме како конечен став и заклучок, нивните истражувања и резултати можеби нив и ќе ги негираат, но, останува во мигот кога се заокружува и вреднува значајното драмско дело на Димитар Г. Молеров за македонската драмска литература, тие да се набележат ете и како претпоставки. И како поттик повеќе за идни и нови истражувања. Во секој случај, нему и на неговото дело нема потреба било што да му се додава или да му одземе непотребно.

Мошне интересен и оригинален како тема и секако како вредно остварување, претставува текстот „Викотници во змиска ноќ“. 9) Дело кое и го проширува и го збогатува драмскиот опус на Молеров. Оваа, како што стои во забелешката под насловот на книгата „Сказочна критика во три чина“, е заедничка појава со Асен Младенов. Тој бил прв братучед на Молеров од редот на татко му, син на негов брат, роден во Банско, инаку живеел и работел како учител по литература во Софија. 10) Колку што ни е познато засега тоа е и нивно единствено заедничко дело. Насловната страница уште ги содржи податоците оти тоа е прво издание на книгата, нејзиниот тираж е во три илјади примероци, издавач е Ив. А. Кладенчев и кооперативната печатница „Едисон“ во Софија. Под нив овојпат останал регистриран и податокот на времето на нејзиното појавување, 1923 година. Горе, во десниот агол, информацијата оти цената на книгата е пет лева. Нејзиниот обем е триесет страници. Димитар Молероц е автор на првиот, стр. 3–11 и на вториот чин, стр. 12–17, а Асен Младенов го напишува најдолгиот, третиот чин, стр. 18–30. Но, секако веднаш треба да се забележи дека остава впечаток стилската и естетска изедначеност на текстовите, иако се работи за двајца автори, учени, кои имаат свои гледања и оценки за литературата и животот околу неа.

Нестварната и идилична атмосфера и сè она што ќе се случува, авторот јасно го покажува со самиот опис на местото на настанот. „Дејствувањето се случува на астрално поле. Ноќна доба. Пољанка кај Црно Море. Месечината грее. Од морето пристигнува чамец од кој излегуваат луѓе и тие молкум и тихо се разместуваат на пољанката. Едни полегнуваат, други приседнуваат. Сè е потоната во сина светлина. Сирени од морето тивко пеат“. Народната песна го воодушевува Сократ, кој покрај информацијата оти од неа иште поубави, заклучува оти „Но и оваа е многу убава. Таквите споредби речиси се реткост и кај нашиот Хомер. А вклучена ли е и таа во антологијата“? Токму најновата антологија на бугарската поезија е тема на отворен и жесток дијалог во кој учествуваат Христо Ботев, Пенчо Славејков со синот Петко Р. Славејков, Иван Вазов, Крсто Пишурка, Константин Величков, Кутју Врбилов, Илчо Илчев, Алеко Константинов, Стамен Панчев, Љубен Каравелов, па Лермонтов, Цицерон, Сократ и Питагора. Во остите расправии се откриваат препишувањата на поетите од народната поезија која секогаш останува поубава и само се обезвреднува низ позајмувањата на неквадарните творци, кои ето безрамно под неа дури и го потпишуваат своето име. Децидно се наведуваат поетите и нивните дела. Плагијаторството се открива и од влијанијата на поети од други литератури. „Сè едно како мене да ме накитите со мојата „Минам ли по улиците шумни“, за која велат оти сум ја дотерал поубаво и од Пушкин“, зборува Величков. Мајсторството на безименият народен гениј, кој непотпишан не може да влезе во ниедна антологија, останува секогаш над изнасиленото стихоклепство. „Јас малку сум ја поосакатил, ја подизнасилив малку заради тие пусти рими и слично на тоа. Не случајно Г. Стаматов бугарскиот поет-стихотворец го споредува со акробат на тенко јаже без оној стап за рамнотежа“, признава Пенчо Славејков. За Врбилов поезијата без рими не постои и на што таа би личела без нив!? Го прекинува Славејков остро забележувајќи оти „Има наши кои мислат оти поезијата се состои само во римата и туку калапат“. Предупредувањето нема никакво значење, зашто нарцизоидноста на Врбилов продолжува да жали што полната тетратка со стихови „Ведросини простори“ не ја објавил порано, та „белким и мене ќе ме брцнеа во антологијата“. А Илчо Илчев се чуди и прашува што е тоа рима. Доскокнува стихотворецот и се цитира: „Тагувам до бол,/ А в срце кол...“ Изразувајќи ја огорченоста за неукоста и некритичноста во антологијата, Молеров низ устата на своите јунаци точно ги цитира стихо-

вите и ги наведува страниците во кои се откриваат невидени и непочувствувани „чудесија".

Аргументите за препишувањето на народната поезија и за уметничко-естетските вредности на новите тропања, со мудроста на народот, Славејков јавно ја дефинира: „Ако баба лаже, трап не лаже: еве ти ја вистинската народна песна, а ти суди која е поубава". А токму таквите и токму тие „трудови" критиката високо ги вреднува и се наградувани на литературни конкурси, стануваат добитници на високи награди и признанија. Пишурката смета оти не треба да се распретуваат работите, тие ништо добро нема да донесат. Славејков одново остро се спротивставува и аргументира: „А зошто пак да не ја распретаме, бре Крсто? Што е право – право е. Ами кача аларсан, една песна „Облог чинат момче и девојче", критиката да ја смета за бисер, за скапоцен камен, а вистинскиот бисер никој и да не помислува каде е"! На неукоста се исмејува и Вазов, сега проширувајќи ја темата и со препевите на стихови со кои на пример, на учесниците им се претставува еден Лермонтов. Дилетанти и неписмени препејуваат, преведуваат, ги избираат најубавите бисери и прават антологии, составуваат избори и учебници со кои ќе се воспитуваат и образуваат идните генерации. Крикот „скандал", Алеко Константинов го потврдува точно наведувајќи ги стиховите и страниците од кои му се мачи што сè напикале во антологијата. Во неа дури и самиот составувач не заборавил да се пикне. И во таа збрка се појавува сливенецот кој под мишка носи книги, а меѓу нив и оние од неговиот сограѓанин Иван Бунарџиев. Иронијата на состојбите и настаните ја кулминира доаѓањето на Сократ, Цицерон и Питагора. Препишувањето и присвојувањето, лагата и лицемерието се изоструваат како критериуми за бугарската реалност и нејзиното севкупно живеење. Кои сè пишува и препишува, а содржано во личното признание на Кутју Врбилов: „Питагора? Ожж како не сум слушнал, бре брат, нели тој ми ја изгоре душичкава! Питагоро, од каде ја издрсна таа пуста теорема?! Како без неа светот не може да светува. Зошто ли? Зашто поради твоите катеди и хипотенузи не ја зедов матурата, па сега се влечкам како краставо куче".

Виденатa атмосфера од првиот, продолжува и во вториот чин. „Мост на Коруча во Сливен. Ведра ноќ. Над Бармук грее месечината. Коруча тивко шуми. Некаде пее славејче. Од онаа страна на мостот во Клуцохор во крчма Циганите чукаат на тарабуки и даире, свират на виолина и пеат". Наведените два стиха од љубовната песна: „Црни очи имаш, дај ми ги на мене!/ Бегај, бегај оттука, дадов збор на друг...", содржани се во авторовата тенденција силно да ја изразат поетовата нарцисоидност. А тука на мостот стојат потпрени на оградата Кутју Врблиов, единствената личност која се појавува од првиот чин, Руси Гарџилов и Десју Кртилов. Со книги под мишка и матарка на рамо, малку потоа доаѓа и им се придружува Иван Бунарџиев, за чии книги стана збор во првиот чин со доаѓањето на сцена на сливничанецот. Само да забележиме, оти Бунарџиев според посветата на Молеров во „Јуда Искариотски", некогаш бил негов „добар ученик" и сега издавач на „таа книга". На прашањето од своите колеги, тој точно и ги наведува делата што ги напишал и објавил, а за кои не информира и на задната корица од книгата на Молеров чиј издавач е тој. И Врбилов му соопштува каков сон неќни сонувал, кој сè дошол во него и што сè зборувале. Та и тој бил тема на нивните разговори. Зборувавте ли и за мене, нестрплив е Бунарџиев. И по долгите објаснувања, тој му соопштува оти била разгледувана неговата книга „Во прегратката на угнетените" и сите го изразиле своето сожалување што и тој не бил вклучен во антологијата. Душмани колку сакаш. „Ах, а тие се многумина, пријателе мој! Меѓу пирустијата „Чолчев – Маскаратчо – Б'лгарин" е цела плејада", воздивнува Бунарџиев. Но, сите тие се големи и значајни зашто живеат во Софија, додава Руси Гарџилов. Разговараат и пијат од виното.

Поминуваат двајца пијани, прегрнати преку рамо се клатат и пеат, одминуваат полека и им го расипуваат расположението. Но, тоа и го навестува продолжението на разговорот за сегашните книжевни состојби. А тие како да не се помрднале од местото во кое стоеле и чмаеле во минатото, во мртвилото на починатите и веќе изгниени поети. Секој е сам со себе и доволен за себе. „Овој месец ќе биде судбоносен за мене, кардашлар: ќе ги објавам моите „Вредосини простори". Пак ќе го видиме именцето на Кутју Врбилов како ќе изгрее на хоризонтот на литературата. Па кога ќе ги зграпчам за јака оние таму во антологијата: ела ваму, дос, да видиме тука ли ти е тебе местото?", зборува со восхит тој за себе. А тоа се сите оние, за кои зборуваше Вазов, кои формираат комисии, разгледуваат, прават, чинат си даваат луѓето награди, хонорари... Тажен е Бунарџиев зашто „Сите си прават антологии, го навредуваат луѓето, а тебе никој и не те смета за жив..." Во занес Кутју зборува за своите литературни успеси, бара сите да пишуваат, да нашкрабаат по нешто, та сите нив токму тој ќе ги внесе во својата антологија. Гарџилов е согласен: „Па така бива таа работа, драги мои: ќе си соберат пријатели, кружокче, списајниче, весниче, пиши Руси за Десју, Десју за Кутју, Кутју за Руси..." И тоа нема крај. Како онаа народната „Внучка за кучка, кучка за внучка, дедо за баба, баба за репа...", додава Врбилов. „Професори, пријатели, комисии, критики, хонорари, награди... И си живеат луѓето во Софија", дополнува уште Гарџилов. А наспрема нив е нашиот Иванчо, коментира Врбилов, кој веќе отпечатил сто илјади примероци, а постојано забележуваат и критикуваат оти „јок, не ти е убаво делото, карактерите не отскокнуваат, ликовите – сенки". Некој за да пишува за тебе, треба добро да го нагостиш, да му се додвориш и да му дадеш многу пари. Толку пари што никогаш не можеш да ги заработиш и да ги доброиш. Наидува пијано друштво, на кои им ги нудат своите книги, тие купуваат, веќе ги познаваат и по нешто прочитале од нив. Сите заедно заминувајќи, разбудуваат јато гуски кои со крескање се разбегуваат. Секако функционален метафоричен крај на вториот чин.

Главен јунак во третиот чин е Бунарџиев, место на настанот е ридот „Бармук – Баир" во неговиот роден град Сливен. „Средноќие е, кога ароматниот мирис на јоргованот благо се носи, опива и навева чудни соништа. Синкав месечински сјај се разлева и на целата опстановка и дава некоја иреалност. Дрвјето, спокојни, изгледаат како излеани од олово, а сенките што ги фрлаат, создаваат чудни ликови врз осветлениот фон. Мала пољанка, наполу засенета со дрвја. Од лево, облеана од месечината, тесна патека што се губи меѓу грмушките јоргован. Од грмушките по таа патека излегува Бунарџиев". Со копнеж, ставајќи ја раката на срце и отпрво полека и тивко, потоа сè погласно ги повикува своите малечки самовили: „Ах, каде сте вие, малечки мои самовили!? Или пак сте се притаиле под лисјето јоргованово? Си ги пупите коралните усни, покриени со вашите мали раце, за да ја скриете бујната смеа, а ѓаволестите очиња крадешкум ги вртите кон мене...Ах, задевала!... (ги протегнува рацете и со изменет тон.) О, елате, јас ве чекам! Еве, јас доjдов – елате! Далеку од градот на мизеријата, далеку од здодевноста и прозата, далеку од бучниот лукав свет, вие ме повикавте и јас доjдов. О, елате, јас ве очекувам... Елате, мои божествени вдахновителки, елате во виорен танец да се вивнеме и така среќни да се претставиме пред тронот на Бога". Бара небесното светило да ги повика и порачува оти ги очекува во нивните чудесни салони послани со килими од волшебно цвеќе. Посегнува кон еден цвет, тој ја наведнува главата и венчето му пука. Од него излегува мала, бела, синоока самовила. Се раздвижуваат грмушките, цветовите пукаат еден по еден и го обиколува рој од самовили.

Тие го поздравуваат поетот и мечтател, својот сакан цар, ја поздравуваат неговата благозвучна лира и во таа волшебна ноќ, како што тој ја нарекува, се фаќа во бескрајно оро со своите самовили. Се пие вино, се пее и се игра. Сета природа го слави големиот поет, кој преморен и пресреќен воскликнува оти „ноќва сме во царството на младоста". Се јавува петелот со својата песна, по него и друг, една по една самовилите се повлекуваат во цвеќињата. Со незадоволство и презир го имитира: „Кукурии-гуу...Мискин! Како без твојата песна светов да не можеше да светува! Поради твоите глупави кокошки, ти уништи една прекрасна ноќ. (Очајно) А месечината уште толку е високо...зората е толку далеку!..." Светот на иреалното, за миг се заменува со суровата стварност, со појавата на Чолчев и Маскарада. Додека Чолчев кукурига и мисли оти тоа го прави прекрасно, сопатникот го советува оти она последното „оуу" треба да го земе за октава пониско. Чолчев е газдата на „Весник на жената", а Маскарада сатиричар, луѓе кои го оневозможуваат и не го прифаќаат како писателот Бунарџиев. „Да, да, доаѓав кај вас, и вие ме познавате, но, дозволете ми, вие го познавате

само господинот Бунарџиев, а поетот Бунарџиев сосема ви е непознат, зашто не посакавте да го запознаете – јас тоа го заклучувам од молчењето на вашиот весник". Тој го советува оти најнапред мора да влезе во било која и било каква антологија, а тој потоа и нему ќе му посветува цели страници. Ете, додава, и Маскарада постојано се мота околу него и мисли оти ќе земе да напише нешто големо за него, но, тоа никогаш нема да се случи. Следат забелешки и префрлувања, зајадливости и уцени, омаловажувања и негирања. Оддалеку се слушаат гласови, зурли и даирења кои доаѓаат кон нив. Нивен предвесник е Хамлет, принцот, инаку псевдоним на „еден современ бугарски поет" и соопштува оти тоа доаѓа лично госпоѓата Антологија со својата придружба. Тој едноставно ја декламира: „Тоалетата ѝ е шик: фризура à la decadence, гердан поголем од најголемите, нанижан од чисти рими, фустанот – последна мода според вашиот весник, сошиена од прекрасни поеми, епопеи, оди, тажни елегии, чудесни балади, па дури и сатири. Да. А наместо пантофли обула два стиха и стапката ѝ е толку лесна – хореј, ви велам, хореј! Непарфимирана е со лиризам, напудрена со импресионизам – чудо, ви велам... чудо!"

На сцената доаѓаат двајца цигани со зурли, по нив уште десетина цигани со даирења и тарабуки, и самата говорка. На чело се Дерижан со Антологијата, со поетеси и поети, пеш и на Пегази. Гордата дама седнува на централно место, свои стихови рецитира Минко Неволин, и додека трае церемонијата во плач и бес Антологијата бара да и се донесе бистата на Балабанов. Не признава притоа никакви оправдувања, легнува на земја и почнува да клоца и да писка. Сиракот – Скитник бара промени, но сите се против него и веднаш му е покажан патот за надвор. И во тие луди расправии, петлите пеат и го најавуваат утрото. Тогаш пред дамата излегува Бунарџиев, и сака да каже сè што му лежи и тежи на душата. И се претставува како „поет кој нема прием кај вас, почитувана дамо". А на прашањето зошто е тоа така, покажува ете „од овие црни душмани". Времето одминало, сите брзаат да заминат, да се качат на своите пегази. Маскарада плаче што никако не може да најде место за себе. Чочлев го теши, пресечува еден лесков прат и му го подава, „па ова е вистински Пегаз". Така и тој се наредува меѓу другите. При звукот на зурлите, паѓа наредба од Дерижан, секој нека летне. И се случува чудото: пред сите лета новиот Бунарџиев.

За сказочната критика во три чина „Викотници во змиска ноќ" на Молеров и Младенов, досега единствената забелешка е оти таа претставува обид да се исмејат и иронизираат стремежите на неспособните, недаровитите автори, како и да се одрази незавидното место на класиците во литературните антологии.[11]) Обработената тема во драмата, недвосмислено ја покажува информираноста и доброто познавање на состојбите во бугарската литература, како во минатото, така и во нејзината современост, на која и самиот тој и припаѓа. За него не се никаков проблем анализите и синтезите на личноста на делата на одделни автори, книжевните врски и влијанија, правци и движења, односот меѓу народната и уметничката поезија. Оттука така бескомпромисно се критикува и исмејува бездарноста, лажната надуеност и слава, нечесните игри во прифаќањето и афирмирањето на поети кои тоа никогаш не биле, ниту пак ќе бидат. Ученият и начитан Молеров, со долгогодишното искуство на педагог, редок, професор по јазик и литература, и самиот мошне плоден творец и научен работник, фолклорист, мошне уверливо низ оваа своја драма ги докажува своите знаења, квалитети, чувство за забележување, моќ за анализа и синтеза, храброст да се кажат вистините и неправдите, остро да се исмејат и осудат. Особено е нагласено централистичкото место на Софија, по која ако и најнекадарните автори живеат во неа, самото тоа веќе како да е услов оти тие се генијални и славни. Токму во таа нишка, по наше мислење, го сместуваме и поводот и потребата, побудата на Димитар Г. Молеров, заедно со Асен Младенов, да ја состават оваа остра, би рекле немилосрдна критика на литературното творештво и живот во земјата.

Самиот Молеров е автор кој целиот свој живот го минал далеку од престолнината, далеку од центарот на сите културни и литературни настани и збиднувања, далеку од нејзините очи и срце, во провинцијата. Така однапред бил осуден, таа да не го прифати и да биде глува за се она што гој го прави и постигнува. Дали во ликот на несреќниот Иван Бунарџиев, не е персонифициран самиот тој!? Таквите наши претпоставки го имаат аргументот и во податокот околу долгиот историјат на излегување на капиталното дело на браќата Молерови, зборникот на народни умотворби од Разлошко, зашто беа потребни повеќе децении и најнакрај политичка врвна интервенција за неговото појавување на светлината од денот. Настрана од сето тоа, „Викотници во зимска ноќ" претставува една уверлива и жива слика на состојбите во бугарската литература во XIX и првата половина на XX век, хроника за вистините и за книжевните вредности, состојбите и движењата во нејзиното секојдневно пулсирање, клановиштината и мерката за вреднување што пред одговорноста од пишаниот збор ја имаат творците, оставајќи така трајна трага за себе во идните времиња и поколенија. А нив не само што ги покажува и докажува, туку ги вреднува и премерува остро и строго око на Димитар Г. Молеров, кое и во дел од своето богато и разнородно книжевно дело, во драмскиот опус, го потврдува своето место и значење во литературата. А тоа не ја има само со историската заслуга, туку со неа ги носи и поседува потребните уметничко-естетски вредности кои го посведочуваат како незаобиколлива личност и дело.

---

1. Никола Йонков Вапцаров, Спомени, писма, документи, изд. Българската академия на науките, София, 1953, стр. 306.
2. исто, стр. 29.
3. исто, стр. 30.
4. исто, стр. 32
5. исто, стр. 33
6. исто, стр. 34.
7. исто, стр. 14, 17, 19.
8. Од разговорот со Драганка Молерова, Софија, 1 септември 1992.
9. Д. Г. Молеров и Асен Младенов, Викове в змийска нощ, изд. Ив. А. Кладенов, София, 1923.
10. Од разговорот со Драганка Молерова, Банско, 27 јуни 1992.
11. Гълъбица Тодева, Книжовната и просветна дейност на Димитър и Костадин Молерови, Банско – книжовен Център, изд. Музеен комплекс и Общински съвет, Банско, 1989, (страниците немаат пагинација).

Ристе СТЕФАНОВСКИ

ТЕАТРИТЕ ВО МАКЕДОНИЈА ВО 1953 ГОДИНА

Богатата и разновидна содржина што се однесува на севкупната театарска дејност во републиката во текот на 1953 година, овозможува подлабоко да се проникне во оваа значајна сфера од националната култура и поефикасно можат да се докомплетираат страниците за историскиот развој на театарската дејност.

Искористените материјали и документи недвосмислено зборуваат дека театрите во Македонија имаа разновидно творештво, што ја исполнуваа сезоната 1952/53, односно 1953/54. Тие се однесуваат на богатиот репертоар, што со помал или поголем успех го реализираа драмските куќи во Републиката. Во оваа насока беа присутни и неколку преломни мигови. Имено, многу театри се повеќе и повеќе се определуваа кон посложени драмски дела, иако не ги заобиколуваа ни дотогаш „проверените" на сцената пиеси и некои творби од битов карактер, заедно со новосоздадените домашни текстови што навистина беа ретки.

Застапени се и многубројни критички осврти. Во некои од нив беше извршена генерална валоризација на прикажаните премиери, а во повеќето од нив се анализираат конкретните резултати на поодделни актери, оперски пеачи, членови на балетската група, диригенти, или пак на сценографите, костимографите итн. Меѓутоа, во критиките публикувни во текот на 1953 година, доминираа оние што се однесуваа на претставите прикажани, во времето на неколкудневното гостување на МНТ во Белград. Благодарејќи на критиката може подобро да се долови сликата за уметничката вредност на ансамблите и поединците, што овозможува да се види постапното но сигурно движење на драмската уметност по узгорна линија.

Содржината на овој своевиден времеплов низ плодниот театарски живот, е интересен и од низа други аспекти. Таа ни сведочи за најновите настани од витално значење за драмските куќи. Од неа се дознава за основањето на Кукленот театар, како значајна уметничка институција чија дејност беше посветена на најмладата публика. Во содржината се внесени низа податоци од инвестициски карактер, односно за изградбата на нови театарски објекти или за адаптациите на постојните.

Заокружена е сликата што се однесуваше на кадровската проблематика во текот на 1953 година. Од неа се гледа со колку напори и труд беше настојувано овој голем проблем да се надмине на најдобар можен начин, но не и на најсоодветен во низа случаи. Она што е најинтересно во врска со кадрите е фактот за постоење на исклучително голем ентузијазам кај луѓето ангажирани во театрите, нивниот фанатизиран полет да се работи наспроти сите тешкотии. А тешкотиите, како што тоа може да се види, притискаа од сите страни. Оттаму, само луѓе со челична волја, само оние кои беа готови на низа самоотказувања, остануваа на работа во театрите. Тие не се откажуваа од својот благороден позив ни поради скромните дотации на куќите, ни поради ниските плати, ни поради нерешените просторни и станбени прашања итн. Бидејќи беа вистински вљубеници во театарот, бидејќи не можеа ни потсвесно да ја изневерат својата верна публика и да се лишат од заслужените аплаузи.

Неспорно е дека најголемиот дел од содржината му е посветен на најразвиената театарска куќа во Републиката, т.е. на Македонскиот народен театар (МНТ). Тоа воопшто не е случајно кога се знае дека во неговите рамки напоредно со драмата дејствува уште Операта и Балетот. А балетскиот ансамбл го изведе првиот национален балет токму во 1953 година. Тој настан, како и некои други, ќе останат со златни букви запишани во историјата на театарскиот живот во Македонија.

Со неопходно внимание се зборува и за други театри во Републиката (Битола, Куманово, Прилеп, Тетово, Штип и др.) без исклучок. Нивниот труд е неразделен од животот на театрите и претставува непресушен извор од кој се црпат податоците со чија помош општиот просек станува поцелосен, позаокружен. Впрочем, деталите за сето ова, изнесени според хронолошки редослед се изнесени во наредниот текст.

Операта „Риголето" премиерно беше прикажана на 30 декември 1952 година, под диригентската палка на Трајко Прокопиев, а во режија на Јурислав Кореник, гостин од Сараево. Изведбата земено во целина **„беше солидна и издржана"**. Во улогата на војводата настапи Драгутин Андрашевиќ со **„музикална и свежа интерпретација, но би требало да ја избегнува лошата манира со претерување во короните, бидејќи короната има одредена стојност... Сметам, дека на Андрашевиќ, како типичен лирски тенор, оваа рола треба да му биде граница на изборот на неговиот репертоар"**. Во насловната улога настапи Станко Липша и прикажа **„пеачки музикална и глумачки издржана интерпретација"**. Зина Кречља во улогата на Гилда **„даде пеачки и глумачки одлично исполнување"**. Коста Шуваковиќ како Спарафучиле **„солиден во изведбата на ролата на разбојникот"**, додека Калина Милошевска, како неговата сестра Мадлена, **„покажа топол музикален алт и добра игра"**. Јордан Митровски во улогата на Грофот Монтероне **„пеачки и глумачки верно го оформи ликот"**. За прв пат во улогата на Гована настапи Славка Христова и **„покажа талент и пријатен мецосопран"**. Во ролите на Маруло, Борса и чепрано настапија Стеван Русјаков, Јордан Тодоровски и Стеван Демиров, а како грофица Чепрано–Евдокија

Сцена од „Милионерски Неапол"

Медведова. Во другите роли настапија Ѓоко Поповиќ и Марија Христова. Понатаму, критичарот за хорот пишува дека **„ја исполни солидно својата рола, но на мислење сум, дека во вториот чин треба да биде бројчано намален, со што ќе му се овозможи да биде малку поподвижен на сцената. Менуетот во првиот чин беше изведен со елеганција. Но, во XVI век, во кој се одигрува дејствието, иако вишото друштво било раскалашено, неубедливо изгледа во присуство на дами во дворците да има играчица во вид на баханаткиња“.** Ставена беше примедба бидејќи текстот беше неразбирлив и тоа не само поради лошата дикција на солистите и хорот, туку и заради преголема гласност на оркестарот. Критикуван беше и преводот на Петре Богданов–Кочко кој можеше да биде подобар. За сценографијата на Василије Поповиќ–Цицо, Македонски пишува дека беше **„прворазредна“**, а за костимите на Ана Петрова констатира дека тие беа во **„согласност со неа“**. Репризата беше одржана на 2 јануари 1953 година и таа **„имаше посилни моменти, и постигнувања, како музички така и драмски“**. Артур Сурмејан како Војводата од Мантова **„музикално и стабилно ја исполни ролата“**, Милан Бручик, баритон со **„нерешени висини на гласот, пеач со одлична дикција, даде силно преживеана игра“**. Василка Биџова како Гилда **„прекрасен колоратурен сопран, даде одлично исполнување, така што нејзиниот кристален глас, дојде до полн израз.“** Методи Илиевски како Спарафучиле **„пеачки и глумачки суштествен силен лик на разбојник“**. Гита Коронели како Мадлена **„покажа убедлива глума и мек глас“**. Другите роли ги носеа: Гована–Ганка Марковиќ, Гроф Монтероне – **„прекрасниот кадифен и музикален баритон“ Димитар Маринов,** Маруло–Михо Христовски, Борса–Јордан Тодоровски и Чепрано–Томо Мартиновски, потоа грофица Чепрано–Деса Георгиевска, Офицер–Ѓоко Јовановиќ и Паж–Марија Христова.

Диригентот Т. Прокопиев: **„со сигурна рака го водеше оркестарот, солистите и хорот, но за постигање на поголема звуковна рамнотежа оркестарот треба да биде малку потих.**

На оваа премиера можеше да се констатира, дека не само прогресира нашиот млад оперски колектив, но и, што е од особено значење, наша публика со своето правилно реагирање почнува да претставува важен фактор во нашиот музички живот и докажува, дека нејзе веќе не може да и се поднесува што годе и каква било изведба. Значењето на поставувањето на операта „Риголето“ не само во обогатувањето на репертоарот на нашата опера, туку и во фактот што нашите диригенти веќе се осамосталуваат. После операта „Таен брак“, „Риголето“ е втора опера во која нашите диригенти работаат самостојно. Нас тоа искрено не радува“.[1])

Во списанието „Млада литература“ беше поместена уште една критика за премиерата на операта „Риголето“. Во неа беа ставени забелешки на диригентот Трајко Прокопиев дека **„не обратил доволно внимание на компактноста и звуковното равновесие меѓу солистите, оркестарот и хорот“**. Понатаму беше констатирано дека и диригентот и режисерот не посветија достатно внимание на квартетот во четвртото дејствие што е **„бисер во целата вокална музика. Од нашата сцена ние не успеавме да ја осетиме величината на овој квартет. Солистите не се сообразуваа со јачината на своите гласови еден спрема друг, посебно оркестрот спрема сите нив. Тоа значи, дека тој и чисто технички не беше совладан“.** Станко Липша како носител на централниот лик **„остави добри впечатоци, со сравнително добрите изражајни можности на неговиот глас, но за некакво целосно и темелно реализирање на личноста што ја игра, тешко би могло да се зборува. Откако го објаснува ликот на Шутот кој беше принуден да ја засмејува околината со своите можности на преправање, иако беше сосема искрен кога тагуваше, се зборува за молба до Маруло да му ја врати ќерката“.** На Станко Липша му се префрлаше дека неговиот глас **„не беше во доволна мера лирски обоен, не беа во него внесени доволно осеќања, што би ја изразувала душата и карактерот на Риголето“.** Зина Креља како Гилда **„не го даде очекуваното... таа не успеа да дојде до израз ниту со својата техника, ниту со своето уметничко разбирање. Од Гилда во лицето на Зина, проличаваше сравнително премногу буен темперамент, нервна нетрпеливост и некакво практично сознание, што не е никако својствено на романтичната, племенита, нежна и осамотена Гилда“.** Понатаму и се прави замерка на **„претераното тремолирање во нејзиниот глас“** со кое **„се разводнува мелодијата“** и во голема мерка **„ја лишава од возможноста да внесе видливо, забележителна содржина, да го доведе до израз своето уметничко толкување на аријата“.**

Драгутин Андрашевиќ како Војводата од Мантова **„не покажа зрел смисол за интерпретација. Пред се, природата на неговиот глас (лирската обоеност) не одговара за онаква улога. Тој има извесна подлога за развивање на лирски тенор, но, сега за сега, уште ја нема нужната мекост, топлината и племенитата содржина. Тој дури не владее солидно и со техниката на пеењето – не може да управува со својот глас. Сите негови обиди да покаже извесна вештина во украсувањето на мелодијата се покажаа искуствени, неприродни и дречиви и во формален и во содржаен однос. Скоро сите арии беа оскудно и бледо изведени“.**

Коста Шуваковиќ, како Спарафучиле, **„не испакна многу. Тој не даде нарочна креација, ниту пак беше испод просечната...“** Шуваковиќ „ни го прикажа Спарафучиле како подвижен, отворен и раздразнителен“. Калина Милошевска во улогата на Мадлена **„беше доста промашена... И во драмски и во музички смисол Калина Милошевска не успеа да даде соодветно толкување“.**

Примедби за несоодветно исполнување на ликот имаше и за Славка Христова, која не успеа да ја прикаже Гована како **„искусна заводница“**, како и за сметка на Јордан Митровски како гроф Монтероне кој не внесе **„повеќе здржан бол и длабочина во содржаен смисол во својот глас“.**

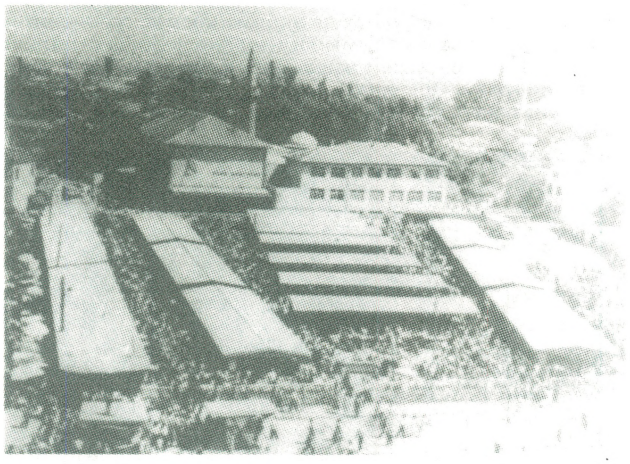
На режисерот Јурислав Кореник забелешките беа насочени да укажат дека тој во својата режиска постапка не го долови духот на тогашното општество **„не беше создадена аристократска атмосфера“**. Во некои сцени, особено во љубовните, **„допуштени се и извесни провинцијални појави“.** Немаше хармонија меѓу музичката и драмската содржина, односно меѓу пеењето и глумата, што требаа да бидат оптимално синхронизирани додека режисерот **„требало да внесе повеќе динамичност“.**

Спротивно на ваквата критика, постоеше и искажување дека **„снагите на нашата опера не се искористени. Нашиот оперски ансамбл не е лишен од возможноста да даде поквалитетни резултати. Успесите, што се постигнати со „Орфеј“ и „Травијата“ ни сведочат за тоа. Со малце посконцентрисано внимание, диригентот би могал да постигне идеална звуковна согласност меѓу оркестарот и солистите. Во хорот е постигнат завиден успех. Се исполи смисол за ритам, динамика, компактност и музички усет“.** На сценографијата на Василије Поповиќ-Цицо му беше ставено **„на душа“** дека не **„создал поголема ра-**

Сцена од „Милионерски Неапол“

скош“ за да биде хармонија со **„мајсторски изработените костуми на Ана Петрова“.**[2])

Народниот театар во Битола премиерно ја изведе пиесата „Милионерски Неапол“ од Едуардо де Филипо, во режија на Мирко Стефановски на 27 декември 1952 година. Во подолгата критика Јован Бошковски нагласи дека режисерот правилно се трудеше **„да го даде делото токму по интенциите на самиот автор и тоа е сосем правилен пат; инаку секое насилно заострување по линија на идејност, секаков поглед на прикажуваните настани отстрана, онака како ние би ги виделе и би ги подложиле на мерката на нашите разбирања, би придонеле да прозвучи фалш токму она што драмата ја подига до убав литературен текст; нејзиниот хуманистички, и би рекол, лирски однос на авторот. Со тоа, се разбира, би затапела социјалната острина на драмата – гледачот излегува од оваа претстава со правилен логичен извод за тоа кој е тука за осудување, а кој за човечко сочувство.“**[3])



Кино „Братство“ – Скопје

Во Новогодишниот број на Нова Македонија 1, 2 и 3 јануари, беше поместен написот „Крвава македонска свадба“ на сцената на Битолскиот театар во 1941 година. Во него А. Атанасовски пишува дека премиерата се подготвуваше во Ловечкиот дом од страна на Друштвото што пред војната го носеше името „Југ“, а потоа „Битола“. Претставата премиерно беше прикажана на 8 јануари 1942 година во Гимнастичкиот дом, во режија на Павле Павловаки. Костимите беа позајмени од селаните од с. Буково, поточно од **„сандаците на старите“.** Текстот на пиесата ја отстапи на ансамблот Марко Поповски од с. Бистрица, преку син му Спиро.

Со премиерата на „Мирандолина“, Градскиот народен театар во Куманово ја одбележа петтодишнината од своето постоење на 4 јануари 1953 година. Режисер на претставата беше Ѓоко Николовски, еден од основачите на театарот во Куманово. Првата млада дилетантска трупа беше формирана во првата половина на 1945 година. Во својата дотогашна работа театарот ги прикажа едночинките „Кијавица“, „Мува“, „Кирија“, „Аналфабета“ и други, а потоа и целовечерните претстави „Ленче Кумановче“, „Чорбаџи Теодос“, „Сомнително лице“ и други. Оваа трупа до формирањето на Градскиот народен театар во почетокот на јануари 1948 година, прикажа 14 премиери и над 60 претстави само во градот Куманово. За петте години, театарот прикажа 25 премиери со 317 претстави на кои присуствуваа 61.500 гледачи. Театарот настапи на автопатот „Братство-Единство“ во две прилики, еднаш на градилиштето на Хидроцентралата во Маврово, каде остана 10 дена. Таму прикажуваше по неколку претстави во денот. Низ Републиката гостуваше во: Крива Паланка, Кратово, Свети Николе, Штип, Титов Велес, Струмица, Гевгелија, Злетово. За организираната турнеја по Република Србија, Сојузната влада во 1949 година го награди парично.

Новата сезона 1952/53 е една од најуспешните во работата на театарот и покрај тоа што во него беа само 10 вработени. Досега тој ги прикажа: „Покондирена тиква“, „Веселите другари“ од Арнолд и Бах, и „Мирандолина“. Обновена е „Свадба пред Илинден“ од Киро Крстевски. До крајот на сезоната театарот предвидува премиерно да ги прикаже „Бесниот Теофило“ од Јован Гец, „Тартиф“ од Молиер, „Сите мои синови“ од А. Милер, „Ивкова слава“ од С. Сремац, а во драматизација на Тодор Николовски. Всушност со премиерата, што беше 377-та претстава, членовите на театарот **„Димитар Кировски, еден од основачите на театарот како и Ѓоко Николовски и Петар Тасевски, артисти од времето на дилетантската група 1945 година“**[4]), одбележаа скромна прослава.

Новата зграда на првиот Малцински театар во Македонија свечено беше отворен на 8 јануари 1953 година. Во театарот се вработени 30 луѓе, а од основањето до денес прикажал десет премиери. **„Од денес театарот на малцинствата се здобива со модерна убава зграда што ќе овозможи поголем успех во иднина. Салата на театарот со својата архитектура и уреденост, секако спаѓа во ред на најубавите театрални сали во нашата република. Во неа се сместени повеќе од 650 места, од секаде гледачите ќе можат несметано да го следат токот на претставата“.**Ансамблот прикажуваше најмалку две претстави седмично, а во другите денови се одржуваа друг вид приредби. Во чест на свеченото отварање, театарот планираше да прикаже по еден чин од претставите во припрема „Зулумќар“ и „Хасанагиница“ во режија на Тодор Николовски.[5])

Премиерното изведена пиесата „Зулумќар“ од Коровиќ, а во режија на Тодор Николовски беше на 15 јануари 1953 година. Во главните улоги настапија Муса Халим, Хаџр Фета, Екрем Зекирија, Шерафедин Неби и други.

Театарот во Прилеп ја прикажал премиерата на „Девојче без мираз“ од Островски, а во режија на Душко Наумовски. Со оваа премиера како и со некои други, театарот меѓу прилепската публика предизвика голем интерес. Тој веќе бележел пристојни реализации. Театарот прави се посмели чекори, а таа смелост овозможи нови, позитивни резултати.

Аматерскиот театар во Неготино беше формиран пред Втората светска војна. Тогаш ги имаше прикажано пиесите: „Јазовец пред суд“ од П. Кочок и други, а за време на војната ја прикажа „Македонска крвава свадба“, „Димитар Бунтовникот“ и други. По војната театарот прикажуваше претстави секоја недела. Денес тој брои 40 члена. Досега ги прикажа премиерите на „Печалбари“, „Обичен човек“, „Голфа“, „Бегалка“, „Женидба“ и други. Во припрема е премиерата на „Покондирена тиква“, а ќе се прикаже и „2:1“ од В. Иљоски.

Театарот во Тетово мака мачи со просторот за припреми и прикажување на претстави. Оттаму поттикнат од искуствата на Прилепскиот театар и тој предлагал фузионирање со киното „Братство“, односно за приспособување на него-

Киното „Братство“ во кое работи Малцинскиот театар

виот салон за прикажување и на театарски претстави. Во театарот постојано работат седум луѓе, а се предлага вработување на уште осум и двајца хонорарни технички работници. Се планира и формирање на уметнички совет. Во театарот не се задоволни со квалитетот на премиерите прикажани во оваа сезона во однос на квалитетот на изведбата. Затоа се предлагало да се поткачи стручното ниво на луѓето со барање поголема помош од членовите на Драмата на МНТ, како и со нивно гостување.

Кукленият театар во Скопје, премиерно ја изведе пиесата „Ванчо и Марика“ според приказната на Браќата Грим, а во драматизација на Кујунџиќ. Режијата е на Петре Прличко и Кочо Данов, а премиерата е изведена на 16 ноември 1953 година. **„Совладаната режиска концепција на П. Прличко и К. Данов избледува, се расплинува токму на оние места каде што инвенцијата на режисерите и емотивноста на артистите не ги облагородува, не ги оживува и стегнувајќи ги, не ги оцветува туку ги посивува и упропастувајќи ги, ги банализира нишките на дејствието на самата глетка, како што е на пример случајот со сцената во гората и во куќата на вештерицата. Тоа се изразува и низ, на места, неуспешниот говор на артистите, кој е, како што е познато, речиси, основно изразно средство на сцената на еден куклен театар; тоа е видливо и од неуедначените со дијалозите движења на куклите. Во претставата исто така, треба да се избегнува незгодата со изнесувањето на говорот на едно дете од страна на возрасен артист, кој при тоа не може, или самата боја на неговиот глас не му дава можност за модулирање на неговиот говор во говор на едно дете.“** На крајот како заклучок од реченото во критиката, авторот пишува **„Тие се, сметам, и основните прашања со кои треба да се фати во костец, успешно да преброди за да може и понатаму да напредува“.[5])**

Во режија на Димче Станковски, Битолскиот театар ја прикажа петтата премиера во сезоната „Општинско дете“ од Б. Нушиќ, а во драматизација на А. Араницки. Сценограф на претставата е Иван Мелников, а костимите ги изработи Сотир Наумовски. Во главните улоги настапија Никола Автовски, Ацо Стефановски, Кочо Џековски, Мирко Стефановски, Блашка Дишленковиќ, Славчо Тасевски и други. Премиерата е изведена на 5 февруари 1953 година.

Сликата на театарска Македонија, поточно што се и каде се прикажуваше, најдобро може да се види од публикуваниот репертоар. На 7.02.1953 година, во Куманово гостува операта со „Таен брак“; Театарот во Прилеп од 5.02. ја прикажува претставата „Милионерот“ од Јовков, на 8.02. како премиера, а на 7.02. „Скитникот“ од Василиј Ефтимиј; На 7.02. театарот во Тетово ја прикажува „Зулумќар“ од С. Коровиќ, а на 11.02. „Чорбаџи Теодос“; Народниот театар во Битола на 5.02 ја прикажува „Општинско дете“ – премиера.

Во весниците се почести се написите во кои се разгледува работата и проблемите на театарот, кои не се совпаѓаат со мислењата на раководството на МНТ. Откако во почетокот ќе ја елаборира темата за современиот репертоар, кој според него е скуден, тој ќе проговори **„за несовременоста на современиот театар, една негова затвореност во строги академски утврдени норми, кој, противно на динамичноста на нашиот живот, живее свој одделен живот, во кондензираната мирнока, што се сталожила со текот на времето“** Потоа ќе се осврне на репертоарската политика на МНТ, кој за последниве четири години прикажа две пиеси од современи автори „Длабоки корени“ од Год и Д'исо и „Помладата сестра“ од Кодоров и Филдс. **„Сметам дека е това далеку за да биде доволно, дури и во еден театар што во својата работа не сака и не смее да прави експерименти. Недоволно – ни по број, ни по избор. Зашто, додека на сцените на многу светски театри, а во последно и во некои наши, главно помлади театри, веќе се изведуваат автори што носат вистинско освежување на драмската литература – Американците Артур Милер, Лилијен Хелман, Тенеси Вилијамс и други; Англичаните Џ.Б. Пристли, Французите Ануј, Салакру и Жироду – да ги споменеме само најпознатите, на нашата прва сцена немавме досега возможност да видиме ниедно од нивните дела, иако за тоа постојат многу повеќе услови, отколку – да речеме – во некои наши градски театри, каде што веќе се играни. Причината мислам, треба да се бара во некакви поспецифични изведувачки тешкотии, затоа**

Учесниците во претставата „Зулумќар“

што секако потешко е да се дадат на сцена ликови на нашево време, живи и комплицирано со својата психичка конструкција, отколку да се интерпретира еден класичен тип, пречистен низ долгиот негов живот во литературата низ стотици години. Уметничката задача може да е и потешка, но затоа поблагородна, бидејќи низ нејзиното решавање се влегува во онаа сфера кога започнува меѓусебното проникнување на сценската умет-

Сцена од „Зулумќар“

ност денес и животот на една жива материја: современата проблематика.“ Понатаму во написот пишува дека во современите текстови може да има и несовршености повеќе отколку во делата со **„вечни теми“,** но затоа тие ги поставуваат вистинските животни проблеми, за да заврши со следната констатација **„Репертоарот на нашиот прв театар одамна бара такво освежување – инаку со својот, понекогаш ограничен и оскуден академизам, може да го ограничи и кругот на публиката – на еден мал број пасионизирани љубители на сценската уметност. А тоа, иако можеби нема директна врска со проблемов, ќе даде потстрек и за оживување на домашната драмска продукција, која бездруго еден ден ќе излезе од фазата на пишување за фиока“.**[6])

Написов и неговото мислење дека современиот автор е поприсутен на сцените на внатрешноста отколку на сцената на првиот театар во Републиката беше точна и предизвикуваше страв кај некои луѓе во драмата на МНТ. Оттаму, не случајно во него беше родена идејата дека театрите во внатрешноста треба да се затворат, при што се разбира, не беа наведени вистинските причини. Ова е посебна тема, но многу карактеристична за развитокот на театарското дело кај нас. Впрочем, не случајно театрите во Охрид, Тетово, Гевгелија, Кочани и Титов Велес беа затворени во текот на неколку години.

Театарот во Кочани се соочуваше со истите проблеми со кои се среќаваа и другите театри во внатрешноста. Имено, вработените актери вршеа и технички и административни работи. И покрај тоа, театарот од основањето успеа да прикаже 15 премиери со 117 претстави во салон што имаше 294 седишта. Просекот на гледачи изнесуваше 240. Покрај прикажаните претстави во градот, театарот настапи во повеќе соседни места како и во градовите Штип, Крива Паланка, Радовиш, Струмица, Гевгелија, Делчево, Берово и Пробиштип. Претставите добро беа примени од гледачите бидејќи се водеше посебна сметка и за аматерите кои настапуваа во претставите. Колективот ги припремаше за изведба пиесите „Досетливо девојче“, „Ивкова слава“, а до крајот на сезоната планираше да прикаже уште две премиери. Театарот имаше подготвено и 7 пригодни писи за изборите на VI Конгрес на КПЈ и слично. Претходната година за уметничкиот персонал беше одржан семинар за стручно усовршување, а потоа тоа се правеше на репетициите.

Во почетокот на февруари театарот во Струмица ја прикажа премиерата на пиесата „Мирандолина“ од Карло Голдони, во режија на Александар Думов. Во главните улоги настапија Алеко Протугеров, А. Думов, Стојан Гогов, Љ. Стојанова и младите артисти К. Вртева и И. Шалзиева. Во улогата на Фабрициот успешно настапи С.Монев кој истовремено мошне добро го изработи декорот.

Како петта премиера во сезоната Прилепскиот театар ја прикажа „Милионерот“ од J.Јовков, а во режија на Димитар Гешоски и сценографија на Томе Владимирски. Во главните улоги настапија: Киро Жежеоски, Нада Гешоска, Блага Алимпиоска и Душко Наумовски.

Нов напис, за суштествен проблем на театарот, за кој дотогаш се разговараше во кулоарите, јавно се премолчуваше и се одложуваше. Но, како што се гледа, пролонгирањето на проблемот прилегаше на меницата, што секако мора да се исплати некогаш и тоа со многу поголема камата. Таквите проблеми беа поврзани со **„прашањето за односите во театарот, колективот во него и неговите напори, постигнување и колебања, од една страна, и надворешниот свет (тука и критиката) – преку рампата и надвор од четирите зида од салонот – од друга страна“.** Овде во написот се говори, пред се, за централниот **„најразвиен и со најмаркантни врвови“** што не значи дека сето тоа не се однесуваше и за другите театри. А во написот се подвлекува дека **„првенствено мислиме на некои заврежани сваќања по прашањето на меѓусебните односи на театарот, критиката и културната јавност воопшто“.** Луѓето од надвор ја критикуваа репертоарната политика на театарот, поради тоа што немаа современи драми. А луѓето од внатре делумно се согласуваа, но бараа да бидат оставени на мир заради тоа што не го разбираа творечкиот процес што се одликуваше со специфичности. **„Оттаму само еден чекор до тврдењето дека ни е нужен еден уметнички совет при театарот од „стручно-лаички“ карактер, во кој би влегле и луѓе однадвор од театарот. Потоа завесата се спушта, а вратите на театарот се затвараат за „странскиот свет“.**

Некои луѓе од внатре велат дека тоа мешање од надвор е и штетно бидејќи ги поткопува принципите од кои се раководиме и го доведува под прашање она што досега го постигнале. И се повторуваат аргументите **„млад театар“,** единствена линија во развитокот, педагошкиот момент; оттаму: опасноста од **„некомпетентноста“** на **„надворешните“** луѓе.

Ми се чини тука е проблемот: извесен страв од мешање однадвор, за да не се навлезе во „авантура“ и да не се „ризикува“ она што веќе е постигнато; да не надвијат други мислења и други сваќања, што ќе ја изгзигуваат развојната линија (дури и засвртат), минираат монолитноста на уметничкиот критериум на колективот, што ќе го попречат или барем отежнат натамошниот напредок, строго еднофазниот и грижливо проектираниот напредок на театарот. Сепак страв, неверување во „нестручната критика“, и другите културни „лаици“, во крајна консеквенца: неверување во сопствените сили, односно во сопствениот колектив, поради неговата „младост“ и недоизраснатост, и во се она што не е политика на „водење за рака“. Единствено, верување во претпазливо, зачаурено, обградено со кинески зидови, долгогодишно, невознемирувано и оставено само на себе или подобро само на луѓето во театарот – потчекорување и „буткање напред“. Понатаму во написот пишува дека и да се греши во сите овие укажувања, вистина е дека се наоѓа само **„на првиот километар“** и затоа ваквата состојба во театарот не може да се брани. Фактите не се кршат со чекан, а со зборовите не може да им се одземе тежината... **„самозадоволувањето со себе секогаш води кон некритичност, некритичноста кон разлабавување на критериумот и – дури застранување, а сето тоа заедно може да доведе до стагнација и страв од мислењата и забелешките на луѓето надвор од „театарскиот процес“.**

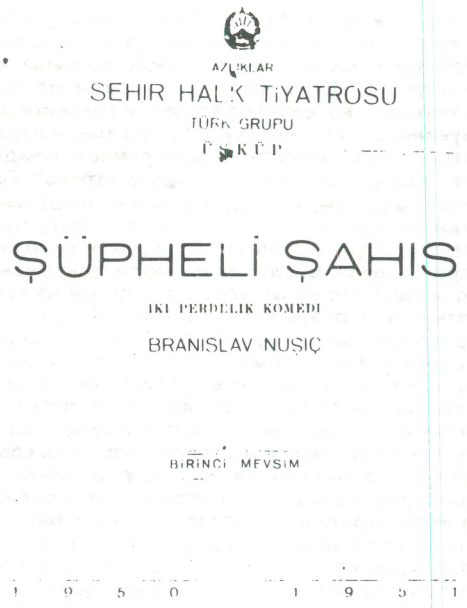
Педагогија, но не и педагогизирање, упорно спроведување на својата уметничка концепција, но низ борба со други мислења и сваќања, со еден збор: конструктивна соработка со луѓето што исто така го сакаат (и – по цена да навлечат грев: со едно нужно, макар минимално познавање) театарот, по пат на совет или како и да било и не–априорно одбивање на критиката па макар таа и немала право туку во судрување со неа – тоа е патот што ќе помогне и во создавањето на еден поадекватен и на барањата и потребите репертоар. Тоа е патот, верувам, што ќе овозможи театарот посигурно да се движи, не само во доменитe на класичниот и горе-долу видливо ограниченият репертоар, туку и во областа на поголемите репертоарски распони и што ќе осигури неговиот несомнен натамошен развиток низ следната повисока етапа и орелјефи неговиот уметнички профил.

Тоа се само разговори, обични и уобичаени разговори за театарот и околу него: но разговори кои подготвуваат на размислување и, повеќе од тоа – на конкретен акт.“[7])

И покрај тоа што написов остро се осврна врз состојбите во театарот и укажа на потреба од дијалог за да се надминат

Сцена од „Без третиот“

„Сомнително лице“ драма прва премиера на Турската драма



„Женидба“ Прва премиера на албанска драма

состојбите, не уследи одговор каде беше поместен написот. Нешто подоцна од неофицијална личност во списанието „Театар“ излезе напис во кој се одговара на укажувањата, всушност на свој начин се прифаќа дијалогот. Во наброените констатации се потврдуваат недоразбирањата меѓу критиката и театарот, кои влечат корени од првите години на постоењето на театарот, а беше **„базиран на лични односи меѓу критичарите и поединци во театарот“**, односно беа пофалувани или напаѓани луѓето од театарот зависно од личните симпатии на критичарот. А со таквите ставови се помагаше на поединци од театарот да ја напаѓаат критиката за да ги прикриваат своите недостатоци во работата. Тоа беше и причината што **„повеќето од артистите досега сметаа дека нашата критика заостанува со километри зад постигањата на нашиот театар... во театарот постоеше мислење дека немало смисла да се полемизира со критичарите. Јас лично стојам на мислењето дека е правилно и во заеднички интерес да се расчистуваат кривите и неточни сваќања и заклучоци на критиката“**. Написот на Заревски се прифаќаше како **„еден чекор кон заедничкото разгледување на проблемите на театарот и критиката кај нас“**. Понатаму под број два, пишува: **„Бранко Заревски вели дека луѓето надвор од театарот ја критикуваат репертоарната политика на театарот. Тоа е точно. Нашата публика сака поразнообразен репертоар, нарочно современ и уште повеќе домашен, како во поширока смисла така и во потесна“. „На нашиов театар може да му се замери дека малку го занемарил тоа прашање, но не може да се обвинува дека се зачаурил и води некаква еднолинејна репертоарска политика. По мое мислење, тоа и не е толку голем грев, колку што би бил голем гревот, ако би се пристапило кон „шлагерство“ (го употребувам изразот на др. Владо Малевски, бидејќи е многу погоден термин). Ако тргнеше нашиот театар кон шлагерство, не ќе отидеше далеку, бидејќи тогаш навистина ќе се стигнеше во ќорсокак и ќе беше поставено во прашање се она што го постигнал до денес. Денес веќе може да се говори за репертоарот без опасност за застранување, бидејќи уметничкиот и идејниот критериум на колективот е сосем поинаков отколку што бил некогаш“.**

Написот, во третата точка се повеќе го користи терминот **„колектив“**, со тенденција да се покаже дека тоа беше став на колективот. Така, во почетокот на точката три се напаѓаше обвинението дека театарот не трпи мешање од надвор. Тоа беше точно но се **„однесува единствено и само на необјективната и нестручната критика. Јас мислам дека таквата критика нема право да се крие зад нашата општествена и културна јавност и да се идентификира со неа“.** Се повикуваа критичарите почесто да наминуваат во театарот и поодблиску да се запознаат со работата и така да се уверат **„во вистината за театарот, ќе видат зошто е баш таква репертоарската политика – ќе видат колку се отишло напред во осамостојувањето на артистите и режисерите, колку се независни во творештвото т.е. колку сеуште има водење „пополека“ но „сигурно“ и колку подбутнување напред, зошто процесот на осамостојувањето уште не е завршен, уште имаме остатоци на старото водење за рака. Уште имаме слабости низ прсти да им гледаме на „изразити таленти“ и да се построги и понетрпеливи кон „неталентите“.** Понатаму се напаѓаа режисерите кои на поодделни актери им покажуваа се, со што и публиката им се воодушевува. Но, независно од тоа тие нема да бидат уметници, туку само луѓе што ја извршуваа волјата на режисерот. И потоа се набројуваа некои недостатоци на артистите почнувајќи од говорот што не им се слушаше ни во првиот ред, до мекото изговарање на гласот „л“. Ги упатува критичарите да укажуваат на ваквите слабости ако го сакаат доброто на театарот, а не да **„ги интересираат само симпатичните личности во театарот, како што беше во повеќето случаи до сега“.** И на крајот е речено дека доколку критичарите сакаат да бидат почитувани авторитети треба да се вградат **„искрено и сериозно кон изучувањето и соживувањето со проблемите на театарот и доколку објективно и непристрасно ќе почнат да укажуваат на грешките и слабостите, дотолку нема да се најдат за натаму во положба на онеправдани и да го обвинуваат театарот дека им ги затвара вратите и не ги пушта внатре.“[8])**

Ваквиот начин на дијалог, пред се, личи на дијалог на глуви. Театарот и не можеше поинаку да разговара, бидејќи тој бегаше од јавна дискусија заради неубедливоста на аргументите со кои располагаше. Тој беше наумил да се движи по својот пат, а тој пат јавноста се помалку ќе сака да биде затемнет и се помалку ќе води сметка за тоа кој стои до прекинувачот.

Здружението на драмските уметници на Македонија **„формира една комисија, која во најскоро време ќе тргне во внарешноста за да ја испита положбата на театрите и да укаже конкретна помош на лице место“.** За жал, оваа комисија, иако јавноста не беше запозната со нејзината вистинска задача, го узурпира правото на процени кој театар може, а кој не може да постои гледано од стручна страна.

Но, за тоа време театрите од внатрешноста прикажуваа премиери и претстави. Така театарот од Струмица ја прикажа третата премиера во сезоната „Кир Јања“ од С. Попо-

виќ, а во режија на А. Протуѓеров. Во претставата настапија артистите: Салџиева, Џртева, Гогов, Протуѓеров, Саламанов. Како Кир Јања настапи А. Думов и за неговата игра пишува: **„Улогата на Кир Јања беше најуспешно исполнета што се должи покрај талентираноста на артистот на самата режија. И сценографијата на С. Монев во оваа пиеса беше подобра отколку во „Мирандолина“[9])**

На 15 февруари Кукленият театар ја изведе премиерата на пиесата „Златната шамија“ од Војмил Рабадан, што всушност е драматизација на една приказна низ која како **„црвена нишка се провлекува мотивот на борбата на историското словенечко население против гнетот на туѓинските грофови во Истра“.** Текстот беше преработен и ослободен од некои недостатоци. Благодарејќи на таа адаптација пиесата стана разбирлива за децата. Поради тоа **„силата на овчарот-борец доаѓа од борбата и вербата на народот во слободата, и затоа тој се јавува како симбол – лик на борец и осветник“.** Понатаму, како обременување на претставата се спомнуваат **„странични симболи, како што се борбата на овчарот со змејот – злото, чудотворната моќ на златниот цвет, помошта на животните на добриот човек, ја замаглуваат самата идеја“.** Заради сето тоа и се префрла на режијата дека се губи во деталите, а го испушта основното. Костимографијата во претставата беше на Р. Петрова. **„Во нив се чувствува смисол за вкус, а не е исклучена и соодветна симболика“.** И се става забелешка за костимите на мечкарот и мечкарката со тврдење дека се **„тугински“,** а не какви ние имаме можност да гледаме на нашите панаѓури. Декорот на Јовановски беше **„добро стилизиран ... Сценографското решение на пиесата, со складниот сплет на боите, со прецизната перспектива на деталите и успешната атмосфера на амбиентот на пиесата, се голем плус за претставата на „Златната шамија“[10]**

Како шеста премиера во сезоната Битолскиот театар ја прикажа „Без третиот“ од М. Беговиќ, во превод на Предраг Дишленковиќ и М. Поповски, а во режија на Димитар Османли. Главните улоги ги толкуваа: Трајко Чоревски и Оливера Филипова. Режисерот **„располага со едно навистина живо чувство за сцената, правилно осетил дека оваа драма, макар изразито психолошка, не смее да се осветли само од внатре, бидејќи постои опасност да дојде до психолошка шаблонизираност на ликовите. Тој настојувал да ја даде, во живи и интензивни движења, во постојано променлив богат психолошки формален мизансцен во некои надворешни ефекти. Паѓа во очи неговиот стремеж да се ослободи од сценската конвенционалност, од шаблонските решенија, од стереотипниот потход кон литературната материја. Настанот го изнесува ретроспективно. Две завеси, силуетни сцени зад неотворена втора завеса, филмско решавање на декорот; музика со одредена функција. Со тоа многу доби во динамичноста и пластичноста на претставата, во концентрирање на вниманието на публиката“.** Во убиството на крајот, режисерот додава една реплика („Да, заради сето тоа го убива својот маж“) кое според критиката е крупна грешка заради убиството кое станало без сакање, а не како свесен акт.

Режисерот беше присутен во играта на актерите. **„Чувството за мерка не секогаш здраво функционираше. Некои сцени беа експлоатирани за да се добие што поголема динамичност. Гестовите, мимиката, одот, мизансценот беа неоправдано многу интензивни така што после, кога ги опфати лудилото на љубомора, а што донесе силен динамичен пораст, тој немаше како да ја постигне потребната реплика во интензитетот на изразот, бидејќи скалата од почетната висока интонација беше прилично скратена, бидејќи во почетокот, кога не беше потребно, нерационално се расфрлаше со неа“.** Се говореше со јачината на гласот **„со што можностите за модулирање беа намалени, заради кое големите реплики беа близу до монотоност“. „Чоревски успеал да изгради целостен лик, убедлив во својата животинска инстинктивност и полетност, разбирлив и близок во ретките моменти на самозалажување и радост. И ефектен во добра смисла на зборот. Понекогаш преминуваше во натуралистичка игра.**

Филипова почна, фалшливо, несредено. Како да не можеше да го најде својот лик. Но тоа беше само во почетокот. Добрата игра на партнерот ја понесе. Во вториот, а најмногу во третиот чин, во некои сцени, брилијраше со убаво изведени детали“.

Младиот режисер Османли **„во творечкото барање на надворешните можности на драмата, покажа плодна инвентивност.[11])**

На 28 февруари, Битолскиот тетар ја одбележа својата илјадита претстава од постоењето. **„Од ноември 1944 година кога театарот во Битола работеше на аматерска база, досега, претставите ги гледаа 280.000 посетители или просечно по 280 души присуствуваа на една претстава. Дадени се 56 премиери“.[12])**

Театарот во Штип, како четврта премиера ја прикажа „Г-га министерка“ од Б. Нушиќ, во режија на И. Арев и В. Нетков, сценгорафија А. Чадловски, а во главните улоги настапија: Зага Иванова, Васил Нетков, Стојан Зарковски, Никола Крупишки и други.

Прилепскиот театар со овогодишната дотација, 1.100,00 динари се најде во тешка положба, кога ќе се спореди со дотацијата што ја добива Битолскиот театар, кој благодарејќи на тоа што има повеќе пари ги преземаше подобрите актери од Прилеп. Театарот немаше постојан режисер и сценограф, а и техниката не и беше соодветно стручно оспособена. За стручното ниво на актерите беше организиран курс за Македонски јазик и книжевност. Потребно беше реновирање на зградата и вложување на поголема грижа за купување на костимите како и за отоплувањето на зградата.

МАКЕДОНСКИ НАРОДЕН ТЕАТАР

СЕЗОНА 1952—53

ПРЕМИЕРА

ПЕПЕЛАШКА

Пиеса за деца во 3 чина (6 слики)

Превел Илија Милчин

Режисер: Петре Прличко Сценограф: Бранко Костовски

Костуми: Ана Петрова

Музичко оформување: Тодор Скаловски

Кореограф: Александар Доброхотов

Л И Ц А

ПРОЛОГОТ ГО ПЕЕ	МЕТОДИ ИЛИЕВСКИ
КРАЉОТ	БОРИС СТЕФАНОВСКИ / ВУКАН ДИНЕВСКИ
ПРИНЦОТ	ДРАГИ КОСТОВСКИ / АЦО ЈОВАНОВСКИ
ДВОРСКИОТ ПАЖ	АНЧЕ ПРЛИЧКОВА
ДВОРСКИОТ ЦЕРЕМОНИЈАЛМАЈСТОР	ДРАГИ КРСТЕВСКИ
НАЧАЛНИКОТ НА ЛОВОТ	ПЕТРЕ ЈАКИМОВСКИ / МИЛИВОЈ ЈОВАНОВИЌ
РУЖА, негова жена, а маштеа на Пепелашка	ТОДОРКА КОНДОВА / ЛИЉЛАНА ЗЛАТИНА
ДИВНА, нејзина Керка	ЉУПКА ЏУНДЕВА
КРАСНА, нејзина Керка	РОКСАНДА СТЕВКОВА
ПЕПЕЛАШКА, нејзината паштерка	ДОБРИЛА ЧАБРИЌ / ЉУПКА САМОЈЛИК
МИНИСТЕРОТ ЗА ФИНАНСИИ	ПАНТЕЛЕЈ МИРКОВСКИ
ДИРЕКТОРОТ НА ТЕАТАРОТ	САМОИЛ ДУКОВСКИ
АКТЕРОТ	РАТКО ГАВРИЛОВИЌ
МЕСАРОТ	БЛАГОЈ ЏРВЕНКОВ
НЕГОВАТА ЖЕНА	НАДА АЛЕКСОВА
НЕГОВАТА КЕРКА	МАРГА ДИМИТРОВА
ОЏАЧАРОТ	ДИМЧЕ ТРАЈКОВСКИ
САМОВИЛАТА	ЉУПКА САМОЈЛИК / ДОБРИЛА ЧАБРИЌ
ПАЖОТ	ВЕЌА МАРЈАНОВИЌ
МОМЧЕТО СО ПЕТЕЛОТ	БОЖИДАР ТОДОРОВСКИ
ГЛАСНИКОТ	ЈОСИФ ПЕТРОВСКИ
ЕДНО МОМЧЕ	БОЖИДАР ТОДОРОВСКИ
ЕДНА ЖЕНА	ДРАГА АРСЕНИЈЕВИЌ
I МИНИСТЕР	ДИМИТАР ВОЛЧЕВ
II "	ХРИСТО ГЕОРГИЕВ

Солисти во балетот: Магдалена Јанева, Натка Пенушлиска, Вера Менковиќ, Јован Пашти, Жика Сувачаревиќ.

ДВОРЈАНИ, ГРАЃАНИ, ГЛАСНИЦИ, САМОВИЛИ И ПАЖОВИ.

Учествува и балетот.

Инспицијент: Кирил АНЧЕВСКИ

Суфлер: НАДА СТОЈКОВА

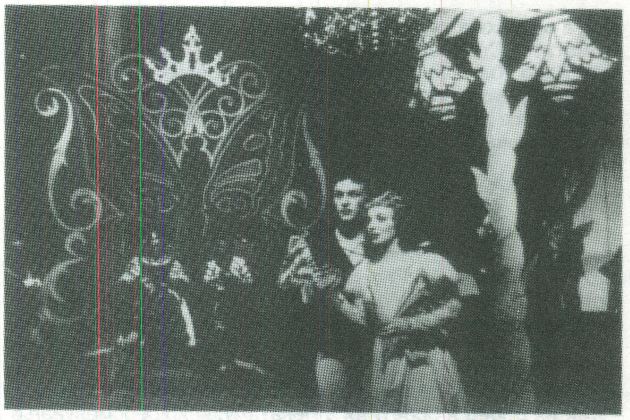
По едногодишна специјализација во Италија во татковината се врати првенката на Македонската опера Данка Фирфова. Во времетраењето на специјализацијата, покрај другото, на италијански јазик ги припреми оперите „Тоска", „Трубадур" и „Аида" и други.

На 27 февруари, драмата на МНТ премиерно ја изведе пиесата за деца „Пепелашка" од Јакша Куша, во режија на Петре Прличко. Таа музички беше оформена од Тодор Скаловски. Во главните улоги настапија: Борис Стефановски, Драги Костовски, Драги Крстевски, Тодорка Кондова, Добрила Чабриќ, Петре Јакимовски, Љупка Арсова, Роксанда Стефкова, Пантелеј Мирковски, Самоил Дуковски и други.

Критика за претставата не излезе. Па, како и ќе излезеше за детска претстава, кога официјално се говореше дека најтешко е да се подготви претстава и да се игра за деца, а всушност преовладуваше она нашето, мали деца – мали гајлиња. Но, излезе нешто под наслов „Неколку зборa околу 'Пепелашка'" од новите имиња на театарски критичари.

Во почетокот на написот беше лансирана тезата што гласи **„Уште еднаш се потврди вистината дека, народното творештво не може да се преработува и прилагодува кон локални, временски вкусови и да се прикажува сцена или филм. Од него може да се учи, да се ползуваат директно (од народното творештво) можат само малку одбрани, и тоа не без опасност. Затоа и има толку малку убави уметнички творби, на кои основата им била народна творба.** Понатаму во написот малку се ублажува горниот став со зборовите **„но во тоа 'преработување и прилагодување на современите потреби' се доаѓало и се доаѓа до големи апсурдности. Типично за тоа е преработената за сцена, народната приказна „Пепелашка'. Што сакал да направи оној што ја преработувал приказната се сомневаме дека и самиот знаел. Ние не сме противни што ги оставил особеностите на приказната, напротив нас би не зарадувало, кога на основа на неа би се изградила добра комедија. Но потцртуваме, ние би гледале (исклучително) или само приказна или само комедија. А ваква комбинација каква што е во 'Пепелашка' меѓу комичност, волшебност, народна епика и филозофија, не само што студено делува, туку изгледа и без оноа што го држи делото – логиката". „Оттаму и болно егзалтираниот изглед на Пепелашка и покрај големите напори на Добрила Чабриќ да го усклади некако ликот во дадените обстојателства". „Од таму и фактот што сценографот Бранко Костовски и режисерот Петре Прличко си створиле различни претстави за делото, секој со право, но што и двете не се точни кривицата лежи на авторот на драматизираната приказна".** Сценографот ја замислил претставата со **„извесна апстрактност во однос на цртањето на ликовите во смисол на позитивни и негативни елементи на волшебност".** Сценографијата **„има за цел, да го забавува вниманието на нашата најмлада публика. Пример: куќата е во облик на пресечена печурка, дворецот и престолот се украсени со пеперутки. Петре Прличко стоел на поширок позиции. Сакал да внесе во приказната елементи на реално создавани односи и лица, на која конферансието и облеката би требало да и дадат лесна форма на приказна.**

Во тоа успеал: се се тоа типови кои се животно верни. Но, лицата поставени во средина која не им одговара, се неубедливи, а сценографијата зад такви лица е неумесна. Станува јасно дека се тргнало по слепо подржавање на некои компании кои издаваат сериски филмови на ревии со цел да дојдат до израз сите материјални можности на компанијата, а при тоа занемарувајќи ја разумноста и органската поврзаност на дејствието. И во 'Пепелашка' е нешто слично, има од се по нешто: балет, хор, музика (Глук, Бетовен, Моцарт) и глума... Понатаму авторите на написот се прашуваа, за која публика е наменета претставата, кога ниедна возрст не задоволува и сета „среќа" е на режисерот **„што му паднало да режира дело, кое однапред не ветува многу".** На крајот сепак се признаваа и некои вредности на претставата ако се гледаше во делови на пример, **„балетот како балет е занимлив, на места и убав; глумата на артистите (кои вложиле очигледно голем груд), е здраво разработена и добро дадена. Сета претстава дава впечаток на озбилна и студиозна работа. Сето тоа е за пофалба".[13])**



Сцена од „Пепелашка"

Во написот не се споменуваат ни имињата на учесниците-актери и кој како од нив играше, не се кажува дека е ова прва детска претстава на репертоарот на драмата на МНТ. Но, затоа се добива впечаток како да се жали за поарчените средства за претставата.

Во анкетата на учесниците во претставата „Пепелашка" што е објавена во списанието „Театар" за нивното учество говорат Тодорка Кондова, Ратко Гавриловиќ, Драган Крстевски, Љупка Арсова-Џундева и Пантелеј Мирковски. Задоволство е да се учествува во детска претстава и тоа со режисер со **„така богата фантазија и инвенција како Петре Прличко"**, изјави Тодорка Кондова.**„Позитивните ликови се со лека идеализација, негативните со нијанса на гротеска. Токму тоа е мислам и најтешкото и најубавото во работата над оваа пиеса".** Ратко Гавриловиќ вели: **„Творбата, како и самиот режисер во својата работа даваат широки можности на артистите да ја развијат својата фантазија".** Драги Крстевски кажа за работата во „Пепелашка" **„Уште кога ја добив ролата на глувиот церемонијал мајстор јасно ми беше дека ми претстои сериозна работа околу неговото реализирање. При првите проби, на маса, не можев, веднаш да му ги најдам специфичните цртиштo му одговараат на тој тип".** Љупка Арсова-Џундева на крајот на својата изјава пишува: **„Морам да признаам дека имам големи мачнотии за навлегување во ролата, затоа што таа е сосема обратен тип од мене. Таа има мајка, која ја гали и се грижи во се да и угоди, а јас и не си спомнувам за мајчини грижи и галење".**

Панталеј Мирковски ја толкува ролата на Министерот за финансии кој иако постојано вели дека треба да се штеди, е најголем растурџија. **„На еден млад актер што ги прави првите чекори на сцената, многу повеќе му е потребна режисерска помош отколку на еден постар актер. Таа помош дури е и од пресудно значење. И јас ја имав".[14])**

Во списанието „Театар" бр. 5 за сезоната 1952/53 првите страници се напишани од Петре Прличко во кои ја објаснува својата режисерска концепција за претставата „Пепелашка". Божидар Тодоровски под наслов „За момето сирак" ја препеал претставата во стихови „Пепелашка". **„Личните мечти и фантазии за артистот се пројавуваат во широк опсег изразни средства, што често можат да бидат и со многу наивни и детски цртиво своето вообличување, но затоа секогаш треба да го носат печатот на искреност. Таков еден одраз на претставата за содржината на „Пепелашка" што доби форма на наивни но сепак искрени, стихови на најмладиот член на Драмата, го даваме подолу како дел од неговата работа на Пепелашка".**

„Во времиња стари,
сред гранеста гора,
и крај поточе бистро,
при роден свој татко
што зел втора жена."
„Завршува сказна
за момето милно,
за принцот кој в младост
до изворче ладно,
си цутело моме
ко пролетна зора
си тонеше в тага,
за љубовта нивна
што бдееше силно
и од себе сруши
и злоба и лага".[15])

Тука е поместена и народната приказна за „Мара Пепелашка", а во следните страници под наслов „Од минатото на Македонскиот театар и драматургија" е публикувана една сцена од пиесата во три чина „Народ и црква" од Никола Х. Дренков.

Понатаму е статијата од теоријата и практиката на големите мајстори на театарската уметност, всушност предавањата на К. С. Станиславски, запишани од актерката К. Антарова.

Колективното управување со новиот Уставен закон, зачука и на вратите на театрите. Така, во сите театри беа организирани избори за самоуправни органи. Во дискусијата за самоуправувањето во театрите беа презентирани различни мислења. Ставот да се остане при дотогашната состојба го застапуваше дел од загребските театарски работници. Но, повеќето колективи беа за **„демократско, заеднички раководење со животот и работата на театрите"**. Во врска со изборот на директорите, исто така, постоеја спортивни мислења. на пример, Белградското драмско позориште стоеше на стојалиштето дека директорот треба да биде уметник од редовите на колективот, а други пак за тоа место предвидуваа културен работник кој ги познава театарските проблеми. Во другите театри во Југославија се водеше дискусија околу самоуправувањето во театрите, додека во Македонија, поточно во МНТ уметничките совети чии членови беа назначени од Управата на театарот, по предлог на синдикатот, беа избирани како одбори за колективно управување.

Беа избрани Управен одбор на театарот и посебни одбори за колективно управување со Драмата, Операта и Техничкиот песонал. Во Управниот одбор на театарот покрај управителот на театарот членови станаа директорите на Драмата, Операта и Техничкиот директор како и избраните членови. Порано уметничките совети разгледуваа само уметнички проблеми, додека управните одбори разгледуваа и одлучуваа за сите прашања од работата и животот на театарот. Во нивна надлежност беа прашањата во врска со кадровите, репертоарот, стручното и идејно-политичко издигање на членовите на театарот и друго. Репертоарот на театрите, пред неговото усвојување, беше обелоденуван во печатот и на радиото, со цел да се добијат евентуалните предлози и забелешки од поширокаата јавност. Одборот на техничкиот песонал разгледуваше молби за грешно распоредување на работниците, за нивната стручност. Во врска со тоа беше дадена одлука да се организира курс за оспособување на техничките работници за сите процеси во создавањето на претставите. Одборите на драмата и операта разгледуваа прашања околу доделувањето на уметнички додатоци, прием на уметници и сл. Одборот на драмата се договори да ги гледа последните проби пред премиера **„после кое би се говорело за работата на режисерот"**. Двата одбора се договараа по секоја премиера со целиот колектив да разговараат јавно со сите учесници во претставата, за да се анализира нивниот уметнички развиток. Ова решение одборот на операта веќе го спроведуваше во живот. Вакви состаноци беа свикани за оперите „Таен брак" и „Риголето".

И одборот на театарот имаше донесено одлука сите управни одбори на дирекциите до 20 март да донесат конкретни планови за премиерите во наредната сезона, со цел да може управниот одбор на театарот да изработи целосен план за работа на театарот. Потоа беше разгледана улогата на дежурниот на претставата и задачите на инспициентот, како и за лошите сместувачки услови на театарот кој е зидан само за драма, поради што се чувствува голем недостаток на простор. Станбените проблеми на работниците беа разгледувани, бидејќи управата на театарот доделуваше од својот буџет половина милион динари за хотелски услуги. На крајот како заклучок пишува: **„Ова е едномесечно искуство од едномнесечното колективно управување на МНТ. Праксата е навистина мала, но може слободно да се каже дека оваа форма на управување е сосем можна и многу полезна за развитокот на театарот".**[16])

Првиот Управен одбор на МНТ го сочинувале: Перо Коробар-управник на МНТ; 2. Димитар Костаров-директор на драмата; 3. Тодор Скаловски-директор на операта; 4. Димитар Христов – технички директор на МНТ и избраните од драмата 5. Тодор Николовски – актер и режисер; 6. Трајко Прокопиев – претставник на операта, диригент и 7. Аспарух Димковски – шеф на одделението за осветление, претставник на техниката. Одборот при дирекција на Драмата го сочинуваа: 1. Димитар Костаров, 2. Тодор Николовски, 3. Петре Прличко, 4. Илија Милчин, 5. Илија Џувалековски, 6. Тома Киров и 7. Тома Владимирски.

Во одборот при дирекција на Операта членуваа: 1. Тодор Скаловски, 2. Трајко Прокопиев, 3. Васил Ќортошев, 4. Ладислав Пердлик, 5. Пепи Сион, 6. Себастијан Лекај и 7. Александар Доброхотов.

Во Одборот при Техничка дирекција беа избрани: 1. Димитар Христов, 2. Аспарух Димковски, 3. Киро Петковски, 4. Ристо Ловач, 5. Ангеле Крестевски, 6. Димче Николовски и 7. Мирко Пржоски.[17])

На 6 февруари 1953 година во просторијата на поранешната театарска менза, тогаш веќе преуредена во сала за репетиции, беа одржани изборите на Драмата на МНТ за Управен одбор. Половина час пред почетокот актерите еден по еден доаѓаа. Џувалековски на клавир импровизираше композиција на Глинка. **„Некои внимателно слушаат, а некои се смеат на сметка на Џувалековски, кој се занесол во музиката"**. Директорот на драмата **„даде знак за почнување на состанокот, се накашла малку и се обрна со следниве зборови кон присутните кои беа амфитеатрално изнаседнати спроти него: Другари и другарки, го отварам овој наш денешен состанок, а кој, признавам, го свикавме на брзина, а требаше да го објавиме порано, да продискутираме. На овој состанок ние треба да избереме Управен одбор на Драмата, кој ќе се разликува од досегашниот совет што беше именуван од советот за просвета, наука и култура. Првиот управен одбор, што ќе го избереме треба да биде вистинско управно тело кое ќе раководи со сета дејност на нашата драма, со репертоарната политика, со стручното, идеолошко-политичкото и општественото воспитување на нашите членови. За прв пат во историјата на театрите кај нас се избира вакво тело и тоа, ми се чини, прво во нашиот театар. Затоа другари, не сметајте дека ова се обично избори"**.

Откако беше објаснет начинот на изборите, односно дека ќе се бираат 5 члена плус еден од сценографите (Тома Владимирски) беше речено дека, директорот, по силата на законот, е претседател на Управниот одбор. Така за членови беа избрани споменатите Петре Прличко, Илија Милчин, Тодор Николовски, Илија Џувалековски, и Тома Киров. Изборите ја покажаа **„еднодушноста на членовите на Драмата во избирањето на своите највидни и заслужени другари и колеги"** Од името на новоизбраниот одбор се заблагодарил Петро Прличко. Драги Крстевски ја објави програмата што следуваше, а во која тој го имитираше Илија Џувалековски како го рецитира „Тешкото" од Б. Конески и Самоил Дуковски како го рецитира Хајне и Јесењин. Настапот на Драги Крстевски беше поздравен **„со долг и шумен аплауз и од луња на смеење"**. Во театарот, посебно во Драмата вакви средба беа реткост. **„Драмата, интимно, во својот круг се забавува себе си. Пожелно е да бидат почести вакви заеднички собирања на колективот, бидејќи тие ги зближуваат луѓето".**[18])

Потоа беа прикажани сцени од претставата „Мома без мираз" од Островски, чија премиера наскоро се најавуваше од драмата на МНТ. Театарот е колективна уметност. Што ќе беше со оваа уметност ако ја немаше онаа бригада луѓе техничари кои ја опслужуваа претставата? **„Претставите се ваква ситуација: бригадата од технички персонал е распоредена по своите места. Едни се зад кулисите, други се над мостовите над главите на артистите, трети се под сцената во електричната кабина, некои на рефлекторите и на апаратите со кои се дигаат декорите и завесите. Целиот апарат влегува во дејство преку светлосни сигнали и команди, зашто при наредната сцена никој никого не може да гледа. Само една небудност е достаточна да ја разбие претставата а понекогаш да создаде и опасност за животот на луѓето на сцената".**[19])

Ова е еден цитат од написот на Димитар Христов, технички директор на МНТ. Може да се рече дека токму благодарејќи нему, во театарот беа создавани такви стручни технички кадри какви ретко кој театар во Југославија имаше. Тој беше двигател, основач, во вистинска смисла уметник на

својата професија. Тој ги организираше, стручно ги оформуваше екипите на сценските работници и сценските осветлители, како и дрводелските, кашиерските, шивачките, перикерските, сликарско-изведувачките и реквизитерските работилници а ги решаваше и сите технички проблеми какви што беа правењето на ротациона сцена, што беше изведена според негови нацрти и каков што беше случајот и со сите сценски и сценографски ефекти. Бездруго дека без неговата самопрегорна работа и работата на неговите соработници, уметничките резултати на театарот не беа на таква завидна висина. И како многумина други во театарот тој согоре во работата и не го доби правото место што несомнено му припаѓаше во создавањето на МНТ.

Како што е речено, петиот број на „Театар" има 24 страници и покрај наведените написи во него беа и написите за малцинскиот театар, потоа написот на Кочо Данов, режисер на Кукленият театар „И на детските театри им е потребна критика" и на крајот „Театарски и други културни вести" и каст листата на претставата „Пепелашка". Во овие вести, покрај друго, и стручно се валоризира претставата на Прилепскиот театар „Мома без мираз", со констатација дека во оваа куќа повеќе не се подготвуваат претстави на брза рака. **„Општо земено, изведбата на драмата 'Мома без мираз' публиката добро ја прими. Во изведбата се гледаше стремежот на целиот колектив драмата да ја прикаже колку се може посликовито: идејата на авторот да допре во душата на гледачот.**

Во тоа најголем успех постигнаа: режисерот Душко Наумовски и исполнителите Наумова (Лариса) и Гешоски (Паратов)".

За претставите на Штипскиот театар „Зона Замфирова" беше дадена примедба на режисерите Илија Арев и неговиот помошник Васил Нетков дека **„немале достаточно цврста рака на време да ја одредат потребната мерка и граница, што особено доаѓа до израз во остварувањето на поедини образи во пиесата"**. Како основен недостаток на режијата беше несоодветното доделување на улогата на Мане на Васил Радев, кој остана **„блед, монотон, без оној темперамент и бујност на карактерот како што го дал авторот. Ова главно, на целата пиеса и дава обележје на малокрвна. Во извесна мерка го поправаат овој впечаток младите артисти Стојан Зарковски во улогата на чиракот Поте и Зага Иванова во улогата на измеќарката Зона. Зарковски ја игра својата улога со жар и задлабоченост во психата на јунакот, дава прилично убедлив лик на чирак од времето кога „цути еснафот". Но може да му се забележи не толку нему, колку на режисерот, што од време на време оди под линијата на ефтини комични ефекти, откога се уверил дека публиката ги прима. Зага Иванова, за разлика од него, многу посмирено и поиздржано ги нијансира карактерните особини на измеќарката Васка, макар да во моменти не е доволно сигурна во себе"**. Како недостаток на режисерот се смета и доделувањето на улогата на Манулаки да ја толкува Димитар Зајков, кој ги злоупотреби своите квалитети.[20])

Во Гевгелија и во Богданци, во претставите на Гевгелискиот театар „Коштана" настапија Петре Прличко, Добрила Чабрик и Љупка Џундева.

Гевгелискиот театар ја прикажа премиерата на „Свет" од Б. Нушиќ. Всушност тоа беше неговата втора премиера во сезоната. Оваа премиера е **„далеку подобра од првата 'Покондирена тиква'. Артистите треба повеќе внимание да обрнат за ослободување од локалниот акцент"**. Во премиерата настапија Ж. Х. Кајчев, Лука Зајков, Софка Момкова, Трајанка Андонова Бојкова, Р. Данаилова и Ружа Икономова. **„Прикажаниот 'Свет' од Б. Нушиќ, во целина на сцената на Гевгелискиот народен театар претставува солиден и квалитетен чекор напред во однос на 'Покондирена тиква' од Ј. С. Поповиќ"**. Авторот на написот смета дека тоа беше резултат на **„сериозниот и одговорниот критериум на колективот со кој пристапил кон подготвување на пиесата"**. Но, сепак беше ставена примедба на режијата дека не придонесе многу во правилното разработување на улогите. Среќно беше направена распределбата, а помалку внимание беше посветено на помалите улоги. **„Добар дел од придонесот за успехот на пиесата во целина му се паѓа на Жарко Х. Којчев, кој ја толкуваше улогата на Томо. Тој го влечеше артистичкиот колектив кон подем, а на претставата и ја даваше потребната напнатост. Тој се приготвувал и се приготвил солидно за оваа рола, за разлика од неговото играње во 'Покондирена тиква'. Лука Зајков како Симо „не задоволи исцело". Како појава беше добар, но таа не беше усогласена со внатрешниот живот. Софка Макова како Марта „не задоволи"**. За нејзините можности беше речено дека се ограничени и недоразвиени. Трајанка Андонова, во улогата на Томика **„главно ја постигна целта. Но, нејзе, како и на Бајкова, сеуште и тежи она што често во текот на изведбата го изолира внатрешниот континуитет. Бојкова е многу поприродна и поубедлива таму каде што нема зборување, а треба да се манифестира внатрешната болка и радост. Но, независно од ова Бојкова задоволи"**.

Р. Данаилова, како Елкица „го оправда среќниот избор на ролата што и беше дадена. Ист е случајот и со рутинираната Ружа Икономова како г-ѓа Живковиќ. Олга Ринчева, што ја толкуваше ролата на Стана не задоволи целосно". С. Велковски во улогата на учител по музика во сцените во кои дејствуваше **„изгуби од својата сила, поради тоа што носителот на оваа рола не ја сфати смислата на проблемот"**. За Л. Дуганова ученичка од V клас **„во ролата на Ана, го потврдува мислењето дека ќе се развие во добра артистка"**. На крајот на приказот за претставата „Свет" беше акцентирано вниманието на локалниот акцент, што беше доминантен на претставите на Гевгелискиот театар. Оттаму беше укажано дека е крајно време да му се посвети неопходно внимание на македонскиот литературен јазик.[21])

Кукленият театар мака мачеше со својот репертоар, кој со мали исклучоци беше составуван од репертоарот на куклените театри од другите републики. Свои, се мисли, македонски пиеси или драматизации на приказни и детски романи, немаше. Затоа режисерот на театарот, Кочо Данов апелираше за соработка со младите писатели, бидејќи повозрасните како да ги имаа заборавено децата. **„Значи, прво што би можеле да сторат младите писатели ако сакаат да соработуваат со нас е: да пишуваат оригинални дела, драматизираат раскази, или преведуваат од страни јазици"**. Во својот подолг напис објавен во списанието „Млада литература" од јануари 1953 година, меѓу другото, пишува: **„Ја бараме вашата соработка"** во името на **„развојот и напредокот на театарското дело кај најмладите членови на нашето општество, а со тоа и на ширењето на театарската култура кај народот. А тоа е наш долг"**. За жал многу време ќе помине, додека овој апел делумно започне да се реализира.

Кумановскиот театар за последниве шест месеци прикажа 4 премиери и тоа: „Покондирена тиква", „Весели другари", „Мирандолина и „Бесниот Теофило". Во текот на 1953 година бројот на вработените беше намален од 23 на 12 вработени. Но, и покрај тоа беа дадени четири премиери со 50 претстави, наспроти шесте премиери со 54 претстави изведени во претходната година. Во 1952 година, претставите седмично ги гледаа по 400 посетители, а во 1953 година по 1500. Промени имаше во раководењето на театарот, така што **„со театарот не раководи само директорот, туку репертоарот и сите останати прашања ги решава целиот колектив"**. Во тековната сезона театарот доби дотација во износ од 980,000 динари, а планираше да оствари и сопствен приход од 500.000 динари. Остана и натаму проблемот со лошите просторни услови.

Во режија на Кире Крстевски, Кумановскиот театар ја прикажа и петата премиера „Тартиф" од Молиер. Во главните улоги настапија Ѓоко Николовски, Петар Тасевски, Ана Ѓокова и други. Претставата ја спонзорираше претпријатието за обработка на тутун со подарок на декорот и костимите.

Театарот во Штип, премиерно ја прикажа „Ивкова слава" како петта премиера во сезоната, а во режија на Методија Зенделски. Негова беше и сценографијата. Во главните улоги настапија: В. Радев, К. Крупишки, С. Зарков, М. Зенделски, И. Арев и В. Петков.

Струмичкиот театар премиерно ја прикажа претставата „Злобна жена" од Ј. С. Поповиќ, а во режија на С. Монев. Премиерата **„во голема мерка задоволи"**. Во ролата на Султана, актерката Салџиева, **„го зеде скоро сето дејс-**

ствие во свои раце и треба да се признае дека го водеше успешно скоро до крај. Еден од најталентираните артисти во овој театар А. Думов, во ролата на Срето, пак ја освои публиката. Неговиот лик и на Султана беа попластично изградени и оставија длабок впечаток на гледачите. Тие повеќе ги студирале своите роли, успеале да се соживеат со нив и да ни ги оживат на сцената како вистински полнокрвни луѓе од една минала епоха". Младата актерка К. Сретева даде **„една од своите најуспели креации на Струмичката сцена".** Наспроти нив П. Франкова, во улогата на слугинката, и Шарломанов, како слуга беа **„изразити почетници".** Сценографијата беше посебно успешна во вториот и третиот чин. Инаку, **„земено во целина, оваа изведба на младиот ансамбл на Струмичкиот театар е една од најуспешните, што со сопствени сили и творечки можности ја оствари на сцената".**[22])

Предраг Дишленковиќ, како режисер, гостуваше во Прилепскиот театар. Таму тој на сцената ја постави „Фамилија Бло" од Љубинка Бобиќ. Тоа беше петта премиера на театарот во сезоната 1952/53. Во улогата на Јаблан настапи Кирил Жежоски, Ната – Олга Наумова, Косара – Нада Гешоска, Светозар – Димче Гешоски, Милован – Шиловски. Според написот **„оваа пиеса постигна успех на сцената на Прилепскиот театар со оглед на тоа што режисерот П. Дишленковиќ изврши правилна распределба на улогите, обрна сериозно внимание на сценскиот говор, се заложи артистите да го совладаат логичното говорење како и да ја пребродат тешкотијата околу уедначувањето на психиката со надворешните манифестации и движења. Во Прилеп се смета дека изведбата на оваа комедија е најдобра сценска изведена пиеса на сцената на Прилепскиот театар во текот на оваа театарска сезона".**[23])

Во Скопје гостуваше Малцинскиот театар од Приштина со претставите „Пат во злочин" и „Жорж Данден", првата од Мишко Крањец, а втората од Молиер.

Обласниот театар во Приштина, во 1953 година ја славеше петгодишнината од своето постоење. **„Љубовта, волјата, понекогаш успешно го надополнуваат недостатокот од знаења. искуства. Довчерашниот млад учител, довчерашната млада шивачка – денес стапија на сцената".** Така се започнуваше и во Приштинскиот театар, во уште недовршениот Дом на културата, дваесетина млади Шиптарки и Шиптари **„упорно работеа над текстот, мимиката, дикцијата".**

За неговата работа можат да говорат и досегашните одиграни претстави на „Парталковци" од Матеј Бор; „Огин и пепел" од Мира Пуцова; „Женидба" од Н. В. Гоголь, „Хасанагиница" од Милан Огризовиќ; „Зулумќар" од Светозар Коровиќ; „Ако бев машко" од Хаки Стрмлија; „Пат во злочин" од Мишко Крањец и „Жорж Данден" од Молиер.

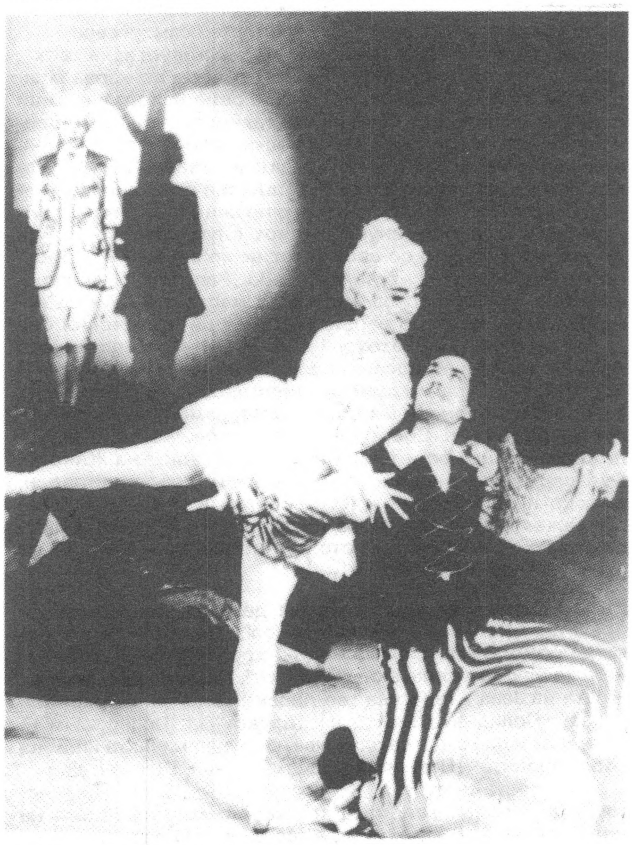
Во театарот работеа младите актери-љубимци на приштинската публика: Шони Паласка, Мухарем Кена, Катица Јосип, како и режисерите Абдурахман Шаља и Муарем Кена.[24])

Кирил Македонски покрена дискусија на една жешка тема, ставајќи ја на дневен ред. Всушност тој го допре проблемот во врска преодот од аматерство кон уметност во музичкиот живот на нашата Република. **„Со вакво едно становиште и мнение, можеби, мнозина наши музичари нема да се сложат, но сметам дека е денес веќе крајно време во сите области на музичкиот живот кај нас јасно да се оддели уметноста од дилетантизмот, кој за жалост, уште во безброј случаи се сервира за уметност".** Тој сметаше дека поради тоа што оркестарот на филхармонијата беше истовремено ангажиран и во Операта, концертите на оваа реномирана уметничка куќа беа проретчени. **„На онаа висина на која би требало да бидат, а до извесна мера, и би можеле да бидат. Така што повремените релативни успеси се резултат не на една системска работа, развој и созревање на овој наш музички ансамбл, туку се резултат на уметничката јачина на поедини диригенти и евентуално на одушевувањето за извесни дела ставени на програмата".** Филхармонијата немаше свој постојан диригент, кој ќе можеше да се посвети на симфониската музика и кој ќе беше педагог на ансамблот. Македонски, понатаму пишува: **„не е сеедно дали, еден симфониски оркестар ќе изводи дела од XIX и XX век, ако тој пред тоа добро не се позабавил со литературата на старите мајстори, ако тој не се развивал по логичниот пат, кој води кон свесното и разбирливо интерпретирање на програмата. Истото ова прашање е од важност и за нашите диригенти. Бескорисно е и за оркестарот, и за публиката, а и за самиот диригент, ако тој само така, непромислено составува програма, за која и самиот тој можеби не е дораснал, т.е. кој само ќе ги адактира, без да се зафати подлабоко да ги простудира делата (или можеби, уште понеодговорно, да ги учи заедно со оркестарот, незнаејќи така при работата што да бара од оркестарот).**

Во овој правец сериозен чекор направил диригентот Тодор Скаловски, дирижирајќи на концерти на дела од класиците: Б.М., Фрескобалди /„Токата"/, Бокерини/Концерт за флејта и гудачки оркестар/Моцарт „Серенада"/ и Бетовен / „Симфонија бр. 7"/. Откако го опишал патот на Т. Скаловски како диригент и неговите квалитети, Македонски напоменува дека тој исклучиво треба да се посвети на диригенството. Од **„неговите сегашни слабости треба да му се укаже на впечатокот кој се добива, дека тој повеќе се ослонува на својот талент, како и на едно можеби несвесно барање на ефекти. А и неговата сугестивност засега фактички е уште ограничена и би рекол повеќе надворешна. Но, сето тоа би се избегнало, ако тој малку се сталожи и систематски работи на проучувањето и совладувањето на литературата".**

За одржаниот концерт, се мисли, дека најубедливо беа предадени **„вториот и четвртиот став од Седмата симфонија на Лудвиг Ван Бетовен. Тодор Скаловски успеа да воспостави контакт со солист во концертот за флејта и гудачки оркестар од Луиѓи Бокерини (Ако гудачкиот во овој концерт место 6 I виолини, 6 II виолини, 4 виоли 4 виолончела и 2 контрабаса имаше 6 I виолини 5 II виолини, 4 виоли, 5 виолончела и 2 контрабаса, рамнотежата на звукот ќе беше поголема). Солистот (флејта) Јаков Стрејовиќ од Белград има рафиниран тон и брилијантна техника.**

Останатите дела на оваа програма, како и Седмата симфонија од Бетовен во целост, беа изведени на една средна висина, на места недоизработени и со извесни



Сцена од „Балерина и бандити"

прекиди во интензивноста на изведбата. Треба да се напомене, дека темпата беа погодени. Моцартовата музика му лежи на диригентот Тодор Скаловски, така што „Серенадата за гудачки оркестар" беше стилски добро изведена." Според авторот на текстот, на концертот главен недостаток беше тој што на него не беше застапена Хајднова симфонија, на тој голем мајстор на класиката, кој според Македонски **„неправедно е запоставен кај нас",**[25])

Цитирајќи ги зборовите на балерината Ана Павлова, Т. Роглев пишува за проблемите на скопскиот балет. Имено, **„Совладај ја техниката начелно, а потоа сосем заборави на неа и труди се да бидеш природен".** За скопскиот балет како за млад ансамбл, штотуку започнуваше да се оформува, му беше потребна стручна помош. Но тој од дотогашната критика не ја доби бидејќи таа не беше стручна. **„За релативно слабиот успех на ансамблот, придонесува и недоволната уметничка култура и уметничко воспитание на членовите на ансамблот, што во многу се одразува и на квалитетот на самите претстави. Честа е појавата да се креираат извесни роли чисто технички, без разбирање, емотивно или мисловно, на она што се изведува".** Потоа се укажуваше и на една друга тешкотија на скопскиот балет – **„немањето доволен број стручни лица кои би укажале на овие основни слабости уште во нивниот почеток, додека не станале навики (Единствено стручно лице со долгогодишна практика е новиот шеф Александар Доброхотов). Не ретко пострадува цела балетска претстава благодарение на слабата изведба на оркестарот (на пр. и покрај огромното залагање на диригентот Кирил Спировски „Рапсодија" од Лист па донекаде и „Половецки логор" од Бородин останаа музички неоформени, поради недоволната музичка дисциплина на оркестрантите".** Интересно е кога ќе се споредат првите настапи на балетскиот ансамбл со тековниот: **„уметничките достигања не се разликуваат".** Првата претстава на „Бахчисарајски фонтан" **„по квалитет малку се разликува од последната премиера со ансамблот ги знаел неговите можности.** Во успешни престави на балетот беа вброени и „Француска Да Римини", „Болеро" и балетските партии во „Орфеј". Во наредните претстави беше изостанат поголем успех, бидејќи ансамблот беше препуштен сам на себе.

„Во трите подготвени работи „Валпургиска ноќ", „Рапсодија" и „Половецки логор", дојдоа до израз младите сили на ансамблот, кој што за овие неколку години солидно овладеа со балетската техника, додека во преживувањето на типовите не е постигнато многу. Така, на пример, младата балерина Магдалена Јанева во улогите како алтернација на Натка Пенушлиска во техничко знаење ја достигнува, а во емотивно преживување во исполнувањето и ја надминува. Истиот случај е и со Елица Поповска, која што со своето техничко знаење и сериозноста на работата ветува многу. Во „Рапсодија" кореографијата на А. Доброхотов **„си нашла место, но не и во изведбата. Единствено верни и уметнички преживени беа креациите на Доброхотов како Ференц и циганката Аронка на Олга Милосавлева. Последнава преку топла и преживеана игра и глумачко продлабочување успеа да го предаде верно и животно темпераментот на унгарската циганка, а Доброхотов со младешка енергија го повлече целиот балетски ансамбл. Циганиот на Живојин Сувачаревиќ, е верен и технички многу добро совладан, додека и двете Илонки (Н. Паковска и Н. Пенушлиска) прикажаа и овој пат добра и разноврсна техника, но сепак тоа е далеку од верното претставување на ликот на унгарска селанка Илонка"**

За „Половецки логор" пишува дека е **„најиздржаната претстава на оваа балетска вечер".** Таа била **„една богата, содржајна и разновидна кореографија, еквивалентна на содржината од музиката".** Посебно ја истакнува играта на Јана Атанасова **„со лирски топол и непосреден израз".** Солидна е играта на **„децата"** (Ј. Поповска и Е. Џипунова и др.) а тоа се однесува и за „динамичната игра" на **„половчаните"** (Петковски, Пашти, Гочков, Шулев и др.)

„Во двете претстави („Рапсодија" и „Половецки логор") ја видовме големата кореографска способност на новиот шеф А. Доброхотов, а тоа ни влева вера, оти и со помошта на неговото долгогодишно искуство и сериозна работа на ансамблот ќе се отклонат сите овие недостатоци, а на скопската публика ќе се пружи можност да види претстави кои навистина одговараат на квалитетите и можностите на Скопскиот балет".[26])

Сцена од „Рапсодија"

Театарот во Цетиње, Црна Гора, ја прикажа премиерата на пиесата „Печалбари" од А. Панов на македонски јазик. Истовремено беше одбележана дваесетипетогодишнина од уметничката дејност на артистката Злата Цветковиќ-Беровиќ. Тоа беше деветта премиера, што беше прикажана на 4 април 1953 година.

Во чест на IV Конгрес на ССРНМ, Народниот театар од Охрид, **„го поздравува со уште една премиера подготвена во негова чест. Нушиќевата „Протекција" колективот на овој театар ќе ја прикаже како премиера пред гостите-делагати и пред граѓанството".** Пиесата на сцена ја постави Ѓоре Боче, а играат Благоја Гичевски, Насте Малезановски, Никола Христовски, Мире Мандулова и други.

Првата премиера на Охридскиот театар во сезоната беше „Бегалка" од В. Иљоски, а во режија на Ѓоре Боче. Втората „Протекција", подоцна и „Фамилија Бло" од Љ. Бобик на Н. Христовски. До крајот на сезоната беше планирано прикажувањето на „Зулумќар" од Ќоровиќ и „Инспекторот дојде" од Џон Пристли. Покрај залагањето на уметничкиот ансамбл за изведба на овие премиери **„треба да се одбележи и самопрегорната работа и способноста на единствениот декоратер Петар Петровски, кој со самостојното изработување, бојадисување и каширање на декорите му заштедува огромни материјални расходи на овој театар".** Најголемата пречка за поуспешна работа на театарот претставуваше малата адаптирана сала и сцена. Но, во Охрид веќе беше започната изградбата на зградата на новиот театар што ќе располага со голем број седишта и со модерна сцена долга 19 метри, а широка 10 метра.[27])

По многу напори, сега веќе од друг вид, во новата зграда, Малцинскиот театар настапи со две **„солидно приготвени премиери: „Зулумќар" од Ќоровиќ, на турски и „Хасанагиница" од М. Огризовиќ на шиптарски, двете во режија на Тодор Николовски, којшто допринесува извонредно многу во воспитувањето на младите артистички кадрови во Малцинскиот театар".** Критичарот мислеше дека наспроти дотогашните премиери, последните две, прикажани во новата зграда на театарот со сите потребни технички возможности претставуваше огромен чекор напред во уметничкото издигнување на овој колектив. Тоа беше еден **„потфат во движењето напред на освојување и воспитување на публиката".** По гледањето на двете премиери можеше да се види дека младиот колектив значително се имаше ослободено од дилетантизмот. Тоа беа солидно подготвени претстави, во кои со квалитетна глума се имаа истакнато Муса Халим, Неби, Сејфула Љутви, Ангелина Џони, Викторија Широка, Мухарем Сахичи, Махмуд Думани и други.

Салонот во текот на двете претстави беше преполн. Публиката бараше билети повеќе. На театарот му беше сугерирано во својот совет да вклучи поголем број луѓе однадвор, првенствено со цел да можат да му помогнат на театарот во градењето на репертоарската политика. **„Иднината на овој наш прв Малцински театар се покажува светла. Во бли-**

ски денови ние ќе бидеме сведоци на нови постигања на ансамблите на театарот: на „Коштана“ од Б. Станковиќ, на шиптарски и „Ајша“ од Ќоровиќ, на турски, обете во режија на Тодор Николовски.“[28])

Меѓутоа, по премиерата на „Ајша“ очекувањата на публиката не беа исполнети. Половина од полната сала гледачи, беа незадоволни.

„Длабочината, топлината, уверливата наративност, потребната живост, динамика, како и тонот и глаткоста во пиесата не го нашле своето место во изведбата. На пример, првиот чин (нарочито последниот негов дел) дури и ја одделуваше пиесата на два различни дела. Место онаа поврзаност и природност во говорот, движењата, овде не беше тешко да се забележи млитавост, застојување и опаѓање. Кај многумина од нашите млади артисти (Јилдиз, Наџире и Бинас а од машките кај Бехиќ) не можеше да се види вистинска височина и назреаност во толкувањето на своите роли“. За улогата на Ајша, што ја играше Јилдиз Ахмед, критичарот вели дека не успеа да навлезе во психологијата на ликот, но на некои места успеваше да се пренесе во животот на Ајша. За Шерафедин Неби како Рашид бег Карахасан вели дека ќе беше многу подобро ако неговата партнерка можеше да биде поуедначена, а ако тој во дикцијата беше поприроден. Љутви Сејфула како слуга на Рашид бег, немаше тешкотии, затоа што слична рола играше и во „Зулумќар“. Бинас, како другарка на Ајша беше еднолична. Себахат Циноли како Циганка **„даде добра игра“.** Наџире Кемал како Хатиџа Ханум не можеше да се ослободи од **„шаблонска игра“.** Бехиќ Садулах како Ибрахим бег **„не беше оригинален и вистинит“.**

Со помошта на Бумбиќ, декорацијата на Владимирски беше природна и задоволителна“.

„На крајот, ако има нешто несватливо за мене, тоа е режијата на Тодор Николовски. Со својата режиска работа во „Зулумќар“ тој отвори добро поле, па зошто сега во „Ајша“ не се покажа единствен и целосен. Вака на сцената не се гледаше секогаш еден единствен естетски и уметнички вкус и режијата како да не ја водела една иста рака докрај. Покрај сето тоа изведбата на „Ајша“ за Малцинскиот народен театар од Скопје и неговата публика е важна придобивка, а за Т. Николовски, сепак исплатен труд“.[29])

Турската група ја прикажа „Ајша“ од Ќоровиќ, а албанската, неколку дни подоцна ја изведе „Коштана“ од Б. Станковиќ, пак во режија на Тодор Николовски. Сценографијата беше на Тома Владимирски. Според критичарот **„режијата задоволува“** иако се имаше соочено со многу проблеми, пред се **„да се работи со ваков млад колектив, кој е сега едвај во својот развој, не е лесна работа. Земајќи предвид дека овој театар во новата сала и на новата сцена даде вкупно четири премиери и дека условите под кои овој колектив посебно работеше не можеле да им дадат можности на артистите правилно да се развиваат“.**

Т. Николовски имаше дадено се од себе претставата да биде добра. Тој за својата работа над претставата вели: **„Задоволен сум со успесите што ги постигнува овој ансамбл. Неговата железна и нескршлива волја и љубов према глумата, ме гони да го вложам сето свое знаење, искуство и труд за да им помогнам на артистите да се развиваат во добри артисти. Ме радува што овие млади таленти се самокритични, што можат да видат кога ќе згрешат, што се истрајни и што вложуваат многу труд да го постигнат се она што се поставува пред нив“.** Насловната улога на општо задоволство ја играше Мазерка Аџони, девојка која не сака пари туку песни, слобода и љубов. Улогата на смртно заљубениот Стојан, кој и животот би го жртвувал за љубовта на Коштана, ја играше Фаик Адеми, а Хаџи Тома го играше Муарем Шаичи. Шабан Гаши го толкуваше ликот на Митке и **„даде се од себе за да го прикаже што поверно оној Митке што го замислил Станковиќ“.** Во улогата на Арсо настапи Махмуд Думани; Стана ја толкуваше Фатиме Лозане, во улогата на Пандурот настапи Сејфула Т. Емин, додека Ката беше Паулина Широка. **„Декорацијата и техничкото осветлување ја надополнија изведбата на оваа пиеса и тие на публиката и дадоа верна слика на Врање и животот во него. На лицата на гледачите се огледуваше задоволство што гледаат една таква добра, а веројатно досега и најдобра претстава.“[30])**

На 24 мај 1953 година премиерно беше изведена пиесата „Чорбаџи Теодос“ од В. Илјоски и тоа за прв пат во превод на албански јазик. Претставата ја режираше Тодор Николовски, а сценографијата е на Тома Владимирски и Љубиша Бумбиќ.

Театарот во Кочани успешно ја заврши третата сезона од основањето. Во нејзиниот тек беа поставени пиесите какви што беа „Бура“ од Островски; „Скитник“ од В. Ефтимов; „Досетлива девојка“ од Лопе де Вега и други. Ваквиот избор на репертоарот неспорно говори за растежот на театарот. Седумте изведени премиери со 70 претстави ги гледаа околу 14.000 посетители. Со добиените средства од Околискиот народен одбор во износ од 1.400.000 динари и со своите приходи, театарот во Кочани можеше успешно да ја заврши сезоната. Но, голем хендикеп за овој театар беше

Сцена од „Коштана“

тоа што на неговиот платен список се наоѓаа само четворица актери. Сите други ангажирани во него беа аматери. Театарот чувствуваше потреба бројот на актерите да се зголеми од 8 до 10, на техниката од 2 на 4–5, како и на хонорарните актери за да може непречено да работи. Изборот на актери требаше да се изврши од редовите на поистакнатите аматери. **„За во иднина останува отворено прашањето: за што поконкретна соработка со МНТ, за што поконкретна помош на младиот талентиран режисер и артист Борис Стојчев, кој со своите скромни знаења и искуство, од обична дилетантска група, во тек на петгодишна работа успеа да создаде театар, кој на својата сцена поставува пиеси од такви писатели“.[31])**

По повод премиерата „Досетлива девојка“ од Лопе де Вега, излезе критика. Во неа пишува дека ваква тешка пиеса за изведба претставуваше проблем и за поголеми театри. Но, театарот во Кочани **„и покрај сите тешкотии, смело се зафатил со поставувањето на една вака тешка комедија и постигнал едно зрело остварување... благодарејќи на упорната и совесна работа и однос на сиот колектив кон содржинската вредност на комедијата, претставата успеа да ги оживи не само надворешните одлики на оваа барокна комедија полна со заплети но даде претстава со јасно и доследно издржани стилски барокни рамки, со јасни ознаки за секој посебен карактер, што е полн со животна полнокрвност и уверливост“.**

Режисерот Борис Стојчев имаше голема заслуга за успешната изведба на премиерата. **„Работејќи многу врз теориското разработување на овие основни елементи од комедијата тој успеал со добро чувство за мерка и вкус да создаде стилски издржана барокна комедија, да даде**

ритам, остро да ги контрастира карактерите и да создаде интересен мизансцен и ситуации".

Покрај режисерот, за успехот на претставата придонесе и актерскиот состав, а особено носителката на главната улога Љубица Ампова која **„успеа сестрано да го дочара ликот на младата девојка, која со помошта на својата досетливост, се бори за својата љубов, за барање полна слобода на своите чувства. Првпат на сцената од овој театар младата артистка ги покажа своите можности, а низ својата топла и заситена чувствителност, широк и богат гласовен дијапазон, придонесе најмногу за успешната изведба на комедијата".**

Митко Тодоров во улогата на капетанот Бернардо беше **„полнокрвен, животно вистинит во секоја сцена и ситуација активно живееше со своите животни цели".**

„Силни карактери на луѓе што се борат против какво и да е угнетување и наметнување туѓа волја врз нивните чувства беа и интепретациите на Б. Стојчев-Луцинда; Б. Коцев-Дористео и С. Стојанов-Финадро". Добра интерпретаторка на старата мајка Фелиса даде Ружа Арсова. Станка Христова како Герарда **„ги потврди своите сценски можности и во својот развоен пат покажува дека оди со големи чекори напред".** Никола Димитров во улогата на слугата Хернандо **„беше даден со многу изострен вкус и голема мерка за комично. Сите интерпретации во комедијава навистина се солидно уметнички остварувања што би им служеле за чест и на поискусни артисти и поголеми театарски колективи.**

Голема заслуга за крајниот целосен успех на ова претстава имаат и Еленица Адамов со нацртите и изработката на костимите како и Никола Христов со декорот и осветлението. Во целост претставата на „Досетлива девојка" од Лопе де Вега на сцената на Кочанскиот театар, претставува зрело остварување докажувајќи ја зрелоста на овој колектив, кој од премиера до премиера израснува во се подобар театарски ансамбл способен да поставува на својата сцена и пиеси како што е и оваа, а со тоа да го разнообрази и својот репертоар".[32]

Титовелешкиот театар се подготвуваше да прослави пет години од почетокот на своето постоење на есен. Во тој период театарот доживеа значителен подем, посебно во изборот на соодветен репертоар. Така, на својата сцена тој ги постави пиесите: „Ученикот на ѓаволот" од Б. Шо, „Инспекторот дојде" од Џ. Пристли, „Длабоки корени", „Селска учителка", „Фамилија Бло" и други. Сепак театарот имаше некои проблеми во врска со уметничката изведба и репертоарската политика, што тесно беше, поврзана со репертоарот на МНТ иако театарот **„е поеластичен и се чувствува дека се бори за самостоен репертоар".** Во изведбата на претставите се чувствуваа тешкотии што произлегуваа од недостиг на технички персонал и помошни технички средства. Поради тоа се бараше помош од МНТ. Во оваа насока беше истакната потреба од почесто гостување на режисер и од актери бидејќи **„би укажувале надгледна помош"...** Театарот имаше потреба и од **„конструктивна критика".** Се предлагаше премиерите да ги гледа по еден истакнат театарски работник или критичар кој би дал конструктивна критика. Во театарот работеа дванаесет професионални артисти, четири административно-технички лица и дванаесет аматери. Со овој број на вработени, театарот прикажуваше од 3–6 претстави. Дотацијата што му ја имаше доделено Градскиот одбор изнесуваше 2.400.000 динари. Со нив куќата ги покриваше личните доходи, додека другите расходи беа покривани од сопствен приход. Проблем претставуваше и несоодветното разбирање на училиштата и претпријатијата за ослободување на аматерите од работа. Затоа се бараше помош од надлежните органи на власта. Истовремено беше апелирано за поголемо разбирање во решавањето на овој проблем.[33])

По ослободувањето на Струмица, при крајот на 1944 година, при Градскиот народен фронт беше формирана драмска секција. Таа, во мај 1949 година прерасна во театар со сопствен ансамбл и зграда што според својата големина и уреденост беше втора во Републиката. Многубројните настапи на ансамблот на струмичката сцена и бројните посети, бездруго зборуваат дека интересот на публиката, од ден на ден се повеќе растеше, а рутинираноста на младиот колектив се повеќе се надминуваше, благодарејќи на што беа постигнувани поквалитетни изведби.

Несметајќи ги бројните настапи на ансамблот во селата и помалите места, Струмичкиот театар во текот на претходните три сезони го имаа посетено на педесетина илјади гледачи. Прва претстава на овој млад и надежен ансамбл беше „Бегалка" од В. Иљоски. Потоа се редеа: „Сомнително лице" од Нушиќ, „Печалбари" од Панов, „Народен пратеник" од Нушиќ, „Кралот на Бетајнова" од Џанкар, „Женидба" од Гоголь, „Измама" од Глишиќ, „Чорбаџи Теодос" од Иљоски, „Антица" од Крле", „Селска учителка" од Ранковиќ, „Поп Киро и Поп Спиро" од Сремац, „Нажалена фамилија" од Нушиќ, „2:1" од Иљоски, „Покондирена тиква" од „Поповиќ" и на крајот „Скитник" од Ефтимиу.

Ваквиот репертоар неспорно ги задоволуваше неопходните критериуми и ја потврдуваше желбата на театарот, во рамките на своите можности, на публиката да и прикажува таков вид на претстави, што тие можеа уметнички да ги вообличат. Театарот не ја имаше заборавено ни најмладата публика. Така, на неговата сцена беа прикажани „Силјан штркот", „Вистинко и Праветко", „Шумска дружба", „Ударна бригада" и „Снежана и седумте џуџиња".

Сериозен проблем за театарот претставуваше двојната ангажираност на директорот. Тој освен што ја раководеше драмската куќа, истовремено беше и професор по литература во гимназијата. Проблем претставуваше и недостатниот број на технички и артистички песонал. Посебно мал беше бројот на актерките. Недостигаа и финансиски средства што требаа да бидат зголемени ако се сакаше да се гледаат на сцената повеќе примери, постудиозно и поуспешно изведени[34]).

По премиерата на „Скитник" од В. Ефтимиу носителите излегоа од театарскиот салон задоволни од она што го видоа и доживеаа. Тоа беше едно **„освежување, од она тапкање на исто и онаа стагнација која беше настапила кај младиот колектив од изведбата на „Мирандолина" па сè до последната премиера".** За играта на А. Думов, критичарот пишува дека: **„успеа уште еднаш да ни докаже дека знае за она што треба да го даде и го даваше. Неговиот лик е еден од најспластичните, но поблед од тој што го даде Протогеров како Леон. Оваа негова креација е една од најуспешните што досега ја дал и ако оди по тој пат ќе може уште да не изненадува".** Понатаму тој и забележуваше на Џартева која ја толкуваше улогата на Алиса. За неа напиша дека беше **„прозаична и декларативна",** а за **„изненадување е креацијата на Френкова. Таа покажа дека во себе има творечки сили".** За Шоламанов Урдин пишува дека **„донекаде задоволи",** додека Гогов **„беше жив, динамичен и приемлив".** Режијата на Протугеров беше вреднувана како **„многу добра и негова е заслугата за успешната изведба".** А за сценографијата на Монев беше констатирано дека **„задоволуваше".**[35])

Колективот на Битолскиот театар гостуваше во Титов Велес на 15, 16 и 17 мај. Таму беа прикажани претставите „Мома без мираз" од А. Островски, „Милионерски Неапол" од Едуардо де Филипо, „Нажалена фамилија" од Б. Нушиќ и „Без третиот" од Беговиќ.

Овој театар настапи на сцената на МНТ на 19 и 20 мај, а на сцената на Малцинскиот театар на 21 и 22 истиот месец. По Скопје, театарот гостуваше во Кочани, во Рудникот Злетово, па во Штип, Гевгелија, Кавадарци и Прилеп. Театарот во Битола **„почнал со битови пиеси што помалку или повеќе одговараат на уметничките можности на артистите и вкусот на публиката. Овој театарски ансамбл годинава постави на својата сцена потешки драмски творби. Наспроти некои спротивни мислења внатре во колективот, оваа промена на репертоарот не само што ги раздвижи творечките можности на артистите, туку, заедно со тоа привлече и значителен број сериозна публика од Битола".**[36])

Како своја четврта премиера во сезоната, Тетовскиот театар ја прикажа пиесата „Пат во злочин" од Мишко Крањец. Таа беше режирана од Панта Николиќ.

Прилепскиот театар ја прикажа „Ајша" од С. Ќоровиќ како шеста премиера во сезоната. Таа беше режирана од Кирил Жежоски. Во претставата учествуваа: Димче Гешоски како Рашид бег, Нада Гешоска како Ајша, а Рампо Конески како Ибраим бег. Во краткото соопштение на „Нова Македо-

нија“ од 12 мај 1953 година пишува: **„Нивните креации беа на висина. Но, најдобра беше глумата на Димче Гешоски како Рашид бег.“**

Иако театарот во Гевгелија имаше 30-годишна традиција, во тековната сезона се среќаваше со големи тешкотии од просторен карактер. Но, нивното надминување беше на повидок со градењето на новиот театар, кој според големина и комодитет за работа се очекуваше да биде втор во Републиката, веднаш по зградата на МНТ. Во нејзиниот салон беа планирани 550 седишта. Независно од тоа беше поставено прашањето, дали на Гевгелија и треба професионален театар? **„Во Гевгелија постои една театарска група составена од артисти, аматери, љубители. Таа брои десет машки артисти и 5 артистки. Од овие артисти, двојца до тројца можат да носат посериозни улоги, додека на останатите им е нужна сериозна работа да би го достигнале артистичкото ниво на споменатите артисти. Артистите не се платени, ниту пак добиваат хонорар за нивното учество во претставите. Се на се, тие добиле по една награда, во целата минатата сезона што не ја поминува бројката од 1.000–2.000 динари, така што не постои материјален импулс во работата на овие артисти“.**

Меѓу артистите имаше еден овчар, но талентиран. Затоа интелегенцијата на Гевгелија не сакаше да учествува во работата на театарот. Овој проблем беше предјудициран и немаше многу допирни точки со квалитетот на претставите, репертоарот и публиката. Додека во претходната година (1952) на репертоарот на Гевгелискиот театар беа поставени седум пиеси („Длабоки корења“, „Антица“, „Нажалена фамилија“, „Коштана“, „Прво пришестие“, „Анлфабета“ и други едночинки и весели емисии) а во кој период оваа група имаше поголема материјална поткрепа од граѓаните и органите на народната власт, на репертоарот во 1953 година таа има поставено три пиеси („Свет“, „Покондирена тиква“ и „Ивкова слава“). Претставата „Коштана“ во која гостува Петре Прличко, Добрила Чабриќ и Љупка Арсова и (кои планираа да ја постават уште и „Кир Јања“) беше обновена. Од сето ова се гледа дека театарот во тековната сезона, покажа помала активност. Но, раководителот на театарот истакна дека за се се **„виновни“** финансиските средства што не беа достатни за нормална активност. Средства нема ниту за поатрактивна сценографија, ниту пак за реализирање на дела што може да му даде поголем замав на ансамблот и посоодветно наградување на членовите на колективот. Ако добиеја 500.000 динари, не само што ќе беа решени низа проблеми, туку ќе му беше овозможено на театарот да тргне понапред **„и да стане еден од најдобрите театарски колективи во Републиката“.** Заради овие проблеми, се погласно во градот беше поставувано прашањето, каков театар му треба, професионален или аматерски. Луѓето од театарот сметаат дека на театарот му треба повеќе средства независно од тоа дали тој ќе биде аматерски или професионален и дека на артистите треба да им се овозможи стручно да се усовршуваат. Имајќи ја во предвид театарската традиција во Гевгелија, како и изградбата на новата театарска зграда, градските власти треба да му посветат поголемо внимание. **„Гевгелискиот театар не само што е туку и може да биде еден од сериозните фаворити за раздвижување на културно забавниот живот на околијата. Познато е дека театарот гостува, кога за тоа има материјални можности по селата на околијата, а особено е многу баран во Валандово, Стојаково, Дојран и Богданци. Овие места поначесто бараат театарот да гостува, а спремни се за тоа да му плаќаат и извесна надокнада, која не секогаш може да ги покрие расходите. Со материјална помош на надлежните органи ова прашање би било решено поцелисходно, а Гевгелискиот театар, без оглед на тоа дали е аматерски или професионален, би одиграл голема улога во културно просветниот и културно забавниот живот, како во Гевгелија, така и во околината.“**[37])

Театарската традиција во Тетова е голема. Таа води потекло уште од времето на турското ропство. По војната беше формирано првото културно уметничко друштво „Иљо Смок“, кое во 1950 година прерасна во прв народен театар. Во двете последни години 1951 и 1953 исклучувајќи ја последнава (1953), театарот прикажа дванаесет пиеси и три едночинки и тоа: „Чорбаџи Теодос“, Сомнително лице“, „Бегалка“ „Антица“, „Покојник“, „Измама“, „Коштана“, „Печалбари“, „Нажалена фамилија“, „Зона Замфирова“ и „Зулумќар“. Во 1953 година беа поставени пиесите: „Свет“, „Ивкова слава“, „Пат во злочин“, „Инспекторот дојде“, а до крајот на сезоната, се планираше премиерно да бидат изведени уште и „Поп Киро и Поп Спиро“ и „Операција“.

За ваквиот репертоар му се забележуваше и на театарот и на Здружението на драмските уметници, како и на МНТ, дека беше конституиран едностранчиво, т.е. дека се потпираше главно на репертоар со **„битови пиеси и пиеси од Нушиќ, нешто малку од Пристли и Милер во оваа година“.** Ниту Здружението на драмски уметници, ниту МНТ иако театарот им се обрати за помош во составувањето на репертоарот, не му помогнаа. Проблем претставуваше и салонот на киното „19 Ноември“, со својата мала длабочина и височина на сцената. Оттаму на неа нешто поамбициозно не можеше да се постави. Проблем беше и малиот број на костими, декор и реквизити. Поради тоа артистите излегуваат со несоодветни костими, односно декор, па публиката го губеше интересот за театар, така што и на премиерите немаше повеќе од по сто луѓе. Големи тешкотии произлегуваа и од недостигот на кадар. Се на се во театарот беа вработени 10 луѓе. Тие беа и артисти и декоратери и персонал кој ги опслужува претставите. А на распишаните конкурси никој не се јави. Аматерите не сакаа да станат професионалци, зошто во театарот личните доходи беа многу мали. Театарот добиваше дотација од 1.000,000 динари, што не заостануваше во споредба со дотациите во другите театри. Но, со нив можеа да се покријат само личните доходи. Поради тоа материјалните расходи требаа да ги покриваат од приходот од претставите, што беше мал. Затоа се предлагаше да се искористи искуството на Кумановскиот театар, кој го помагаа претпријатијата, а кои беа носители и на организирано обезбедување на публика. Благодарни на тоа овој театар остваруваше добри приходи што му овозможуваа назавидно ниво да ги опрема претставите. Во театарот не се водеше соодветна грижа и за стручното усовршување на вработените, како и за солидно познавање на литературниот македонски јазик. **„Заради тоа, акутно се поставува пред сите одговорни фактори во Тетово, прашањето дали да постои или не овој театар. А сили во градот постојат. Постои и волја и љубов кон театарското дело од страна на артистите како и талентираност кај единствениот режисер Панта Николиќ“.**[38])

На страниците на весниците се почесто се пишуваше за тешките состојби на театрите во внатрешноста и се почесто се поставуваше прашањето дали е подобро да се има аматерски или професионален театар. Се говореше за немањето финансиски средства, за просторните тешкотии, мал број вработени итн. Беше прифатено како факт дека театрите во внатрешноста, материјалните расходи треба да ги покриваат од сопствениот приход. Понатаму, се укажуваше на нестручноста на ансамблите, на несоодветно компонираните репертоари, а се напаѓаа и неколку пиеси за кои се тврдеше дека беа под нивото на битовите пиеси. Театрите во внатрешноста беа оставени на градовите кои според своите финансиски можности и афинитетите на првите луѓе ги подржуваа или не.

Сето ова во крајна линија значеше дека беше одлучено, театрите во внатрешноста постепено да згаснуваат самите, а не поради некој став или одлука на една цврсто прокламирана политика.

При разгледувањето на репертоарот на МНТ, исто така, беше речено дека не беше добар. Но, во оваа куќа не се разгледуваше и финансиската положба поради што вработените не можеа да видат колку приход имаше остварено оваа централна куќа од посетителите. Брзо беше констатирано дека и во оваа насока се применуваа два аршина. Еден од нив важеше за Скопје, а другиот за внатрешноста, иако вон главниот град на Републиката се водеше вистинска борба за опстанок по најприродниот пат., свесни на фактот дека театар без публика не може да егзистира. Според тоа публиката е трајно и основно мерило дали некој театар треба или не да опстојува. Додека во театрите во внатрешноста беа подготвувани шест, седум и повеќе премиери во сезоната и во кои артистите работеа и како сценски работници итн, на голем број на актери на Драмата на МНТ не им

се паѓаше да кажат и по 2 – 3 збора на сцена во текот на целата сезона. Тие седеа, и како своевидни рентиери примаа редовна плата без да се појават на сцена. Некои од нив можеа да се видат само на први во месецот, кога доаѓаа да ја примат платата.

„Падна завесата. Господин и Г-ѓа Бло и Тото и Коко, и останатите, заедно со режисерот и суфлерот, се растрчале на сцената. Публиката не смее да се малтретира со долгите паузи. Затоа сите здружно го сменуваат декорот, го поставуваат тој од следниот чин, за потоа, такви изморени, се преоблечат и да се покажат пред гледачите што веќе стануваат нервозни.

Овие се луѓе што го сакаат театарот, што оставиле служби, занает и решиле сиот свој живот да го посветат на сцената, да ја почувствуваат животната среќа и радост токму на штиците заковани во некогашната слаткарница. Меѓу нив уште ги нема оние уценувања, каприци, самоистакнување и сличните „мешаници“ што за жал, многумина влегуваат во содржината на зборовите: голем театар. Нема тука откажување на претстави затоа што едикој си артист бил „индиспониран“, а напротив, сите заедно се интересираат дали дошла во градот поголема група екскурзијанти за прекуредно да им прикажат некоја пиеса од својот репертоар, чиј бројчен просек за оваа сезона е: една премиера месечно!“

Овие цитати се однесуваат на Охридскиот театар. Неговиот ансамбл беше составен од десет платени артисти, две технички лица (исто платени) и неколку аматери. Но, штом се говори за самооткажувања на овие луѓе, за нивната љубов со која што и приоѓаа на работата, за брзиот темпо со кој сменуваа плакатите со кои ги најавуваа премиерите итн., не беше нереално да се истакне дека нивниот пример може да го следат и другите градски театри на кои им беше насушно натамошното опстојување.

„Публиката ја засакала сцената. Со нетрпение се очекува нова премиера. А, тие од театарот – со нетрпение чекаат да залута кај нив 'некој од Скопје'. Некои градски театри веќе кренале раце, се помириле со судбината да не им доаѓаат на помош наши реномирани режисери и артисти ('иако велат тие, имаше доста изјави во печатот од нивна страна во кои им се ветуваше многу'), па затоа просто се 'фаќаат' за кој и да е културен работник, важно... од Скопје, дојден во нивниот град. Го викаат на проби, претстави... бараат да го чујат неговото мислење“.

Во овој опстоен пресек натаму пишува дека при формирањето на театри не беше водена сметка за ангажирање на кадар со соодветно образование, туку едноставно со писма упатени до претпријатијата и установите се бараа и ангажираа луѓе, кои во нив честопати беа третирани како технолошки вишок. Битно беше за нив да се верува дека имаат некакви афинитети кон театарот. **„Меѓутоа... Советот на просвета, наука и култура при владата на НРМ на времето ги сведе платените артисти на минимум, со тоа што беше препорачано, околу театрите да се приберат љубители. Но, ова решение полека си ја губеше својата сила, отстапувајќи пред желбата на граѓанството, желбата на локалните власти да имаат професионален театар. Затоа и почна да се наголемува бројот на платените артисти, додека не се дојде на тргнувачката точка по ова прашање“.**

Како да постоеше страв од натамошен развој на театрите, од нивното одење уште понапред, се разбира до границата од каде не можеше понатаму, бидејќи едно е љубов кон професија, а друго познавањето на уметноста. Надлежните во градовите не беа многу загрижени за одбојноста на театрите меѓу публиката поради нивната несоодветна дејност **„зошто инаку ќе имаше и некои повидливи резултати од таа загриженост“.**

Се поставува прашањето, зошто 3 – 4 актери од театарот не се праќаа на стручно усовршување. Требаше да биде јасно дека таков потег стократно ќе беше покорисен за театрите.

За Театарската школа беше пишувано дека во претходните неколку години нејзиното постоење беше малку почувствувано во театрите во внатрешноста. Завршените ученици главно се вработуваа во МНТ. И кон школото се немаше никаков посебен однос. Тоа беше оставено се повеќе и повеќе само на себе. На пр. и по толку време за него не беа најдени неколку училници, туку како несакани гости учениците ја посетуваа наставата во просториите на Малцинскиот театар. **„Само преку системско школување на талентите ќе се симне од дневен ред прашањето: како понатаму? Нашата јавност очекува дека околу овој навистина озбилен предмет ќе се заангажираат повеќе: Друштвото на драмските уметници, Советот за просвета при Извршниот совет, како и месните власти. За очекување е и една корисна дискусија специјално по овие прашања од нашето театарско дело, било во почетокот или на некој одделен собир на заинтересираните,“**[39]) истакнува В. Малески.

Охридскиот театар работеше и преку летото, а како прва премиера ја изведе пиесата „Зулумќар“ од Ќоровиќ во режија на Н. Мандуловски и Н. Малезановски. Во главните улоги настапија: Кокаловски, Р. Златковиќ и други. Во планираниот репертоар за изведување преку летото, беа застапени следните пиеси: „Чест“ од В. Иљоски, „Холивуд“ од Невдеровиќ и „Македонска крвава свадба“ од В. Черноодрински.

Театарот во Куманово ја прославуваше петгодишнината од своето постоење. Од амбициозна драмска група формирана по војната во 1948 година, тој прерасна во професионален театар. **„Како и сите останати провинциски театри во нашата Република, така и овој театар ја отпочна својата работа со битови пиеси „Чорбаџи Теодос“, „Бегалка“, „Свадба пред Илинден“ и др., а подоцна кога станува областен театар, на сцената започнуваат да се поставуваат и посериозни дела“.** Ваков однос кон нашето национално богатство, долго години беше доминантно во културата, но со неоснован третман како нешто архаично, неквалитетно. А пиесите на В. Иљоски, А. Панов, Р. Крле всушност му овозможија на театарот да не се прекине нишката меѓу театарот и публиката, му помогнаа да опстане.

Кумановскиот театар во зимските месеци, своите претстави ги прикажуваше во старата зграда, а преку летото на **„модерната летна сцена“.** Театарот со своите претстави беше постојан гостин во Кратово, С. Николе, Пробиштип, Крива Паланка, во рудникот Лојане и по соседните села. Постојана врска, преку размена на претстави, одржуваше со театарот во Врање. Во 1953 година, за успешната работа доби сојузна награда од 25.000 денари. Во 1952 година театарот прикажа 5 премиери со 55 претстави, а во 1953 година, прикажа над 100 претстави. Премиерно беа изведени: „Весели другари“, „Мирна долина“, „Бесен Теофило“, „Тартиф“, „Семејство Бло“, „Мома без мираз“ и опературата „Гејша“. Зголемен беше и бројот на посетителите. Колективот на Тутунската станица му имаше помогнато со 214.000 динари. Благодејќи на тоа тој за првпат настапил со комплетно нови костими и декорации. Збогатена беше библиотеката со нови книги и драми, се одржуваа стручни предавања посебно за јазикот, се изработуваа бесплатни скици за декор и костими од студенти, а без надоместување настапуваа дваесетина аматери. Во 1953 година театарот имаше добиено дотација од 980.000 динари. Таа беше најмала дотогаш така што служеше само за личните доходи на осум вработени и други четворица. Затоа материјалните расходи се покриваа од сопствени приходи. Со колективното управување, што беше **„новина од оваа година се создаде монолитно единство меѓу театарскиот колектив во решавањето на сите проблеми и совладувањето на низа тешкотии**[40]).“

Иако критичарот не ги штедеше пофалбите за изборот на пиесата „Две дузини црвени трендафили“ тој беше незадоволен од режијата и поделбата на улогите, а исто така и од играта на актерите. Според него режисерот Алеко Протугеров згреши што му ја додели улогата на адвокатот Совели на С. Монев. **„За време на целата претстава публиката мораше често пати да го напрегнува слухот за да ја разбере репликата на Монев... Но не само тоа, Монев се подведуваше кон ефтини ефекти и ги мамеше ситните одобрувања на публиката... Може слободно да се каже дека само неколку моменти позитивно беа одиграни од С. Монев“.**

Ништо поблага не беше ни критиката за играта на Протугеров како Верани...**„Овој пат беше крут и вместо да се појавува како жив човек кој зборува и внатешно прежи-**

вува, скоро во повеќе случаи кај него брзиот чекор и усилувањето на гласот беше се... Единствено Френкова како Марина докажа дека оди по линијата на своето сценско оформување и дека не е далеку денот кога ќе може да ни кажува повеќе и повистинито, а со тоа да не тера да бидеме уште порасположени да ја примаме како талентирана артистка. И. Салџиева, како слугинка, знаеше навистина да биде жива, динамична и човечки разбирлива. Кај неа на повеќе места имаше јасно кажани и изразени покрети, мимики и емоционални реплики". Успехот на режијата единствено можеше да се види во **„потходот да се донесе едно жанрово освежување".** Сценографија на Монев **„беше на висина и треба да се каже искрено дека тој само таму најповеќе може да даде и да му биде многу полезен на својот колектив, а со тоа и на публиката и на драмската уметност."[41])**

На 3 јуни, малцинскиот театар ја изведе премиерно пиесата „Женидба" од Гоголь, а во режија на Абдуш Хусеин. Режијата **„успеја да ја почувствува и да ја потенцира оваа фина иронија на Гоголь, држејќи се при тоа до духот на текстот и извлекувајќи го од пиесата она што е битно, така што публиката доби една претстава што го има тонот и карактерот на една солидно студирана Гогольева комедија".** Многу добро беа обработени и прикажани сцените кога Паткаљосин изјавуваше љубов, или кога стана забрзаната бркотница пред доаѓањето на стројниците, па во врска со првата средба со стројниците итн. Сабахат Џиноглу во улогата на Агафија Тихонова успеа коректно да го претстави ликот **„нејзините психолошки расположби, онака како што се менуваа во текот на претставата, беа целисходни".** Во улогата на Поткољосин настапи режисерот Абдуш Хусеин со **„сигурна, уверлива и рутинирана глума".** Шерафетин Неби како Кочкарјов ја реализира улогата **„токму спрема концепцијата на режисерот".** Наџире Хусеин имаше настапено како Фјокла, а Арина ја толкувше Биринас Сулејман **„стегната и умерена секоја за себе, дадоа во своите улоги она што од нив се бараше".** Анучкин го толкуваше Љутфи Сејфука **„со фин хумор ни го претстави Анучкин, благодарејќи на неговата силна интерпретација и сигурните движења и мимика".** Бехич Сабула како Кајгана, Екрем Зекирија како Живакин и Муса Халим како Стариков **„покрај тоа што имаа зрели остварувања тие се движеа под очекувањата. Во споредните улоги треба да се одбележи глумата на Реџеп Зекирија која беше едноставна и со вклопени движења. Сценографските работи на Тома Владимирски и техничкото осветлување на Љубица Бумбик задоволија и придонесоа за оформувањето на една претстава што беше на извесна уметничка висина".[42])**

Драмата на МНТ имаше заминато на гостување во Белград од 8 до 14 јуни 1953 година со претставите „Гоце" од Венко Марковски. Таа беше прикажана на 11 јуни, а драмата „Мома без мираз" од Островски, на 9 јуни, „Сомнително лице" од Б. Нушиќ на 8 јуни, а „Помладата сестра" од Џ. Кодоров и Џефилдс на 10 јуни.

Театарот пристигнал на железничката станица на 7 јуни. Таму беше пречекан свечено од претставници на колективите на Југословенското Драмско, Белградското Драмско и Народното позориште. Пригодни поздрави говори одржаа Велибор Глигорић, Милан Ѓоковиќ, Брацо Борозан и Никола Добродовик. На поздравот одговори управителот на МНТ Перо Коробар, кој го изрази задоволството што по седум години повторно гостуваат во Белград и дека од белградската сцена повторно ќе се чуе македонски збор и ќе можат да ги презентираат своите уметнички дострели.

Како помина МНТ на ова гостување, како беа оценките на критиката, беа регистрирани во непотпишаниот текст публикуван во „Нова Македонија" под наслов „Режија–глума–стил". Во приказните на „Борба" и „Политика" за изведбите на МНТ, на уводно место, беше пишувано за режијата на Димитар Костаров. **„Македонскиот режисер Димитар Костаров навистина со големо умеење му пришол на сценското оформување на Нушиќевото „Сомнително лице". Вие сте во недоумение што повеќе ве одушевува дали даровитата режија на финиот аналитик на Нушиќевата комедија со необично развиен вкус во прашањето за создавање единство и уметничка чистота на претставата, а посебно тој строг напор смеата, родена на сцената, да биде вистинска, Нушиќевска, онаа чија вредност и чие трогателно мото е длабоката, благородната и хуманистичката рефлексија...Се ова е смешно, но боже мој, колку е тоа жалосно, и жестоко и грозно за човекот"** (Борба" 10.06.1953).

МАКЕДОНСКИ

НАРОДЕН ТЕАТАР

Сезона 1952-53 — Претстава 166

Сабота, 28 III 1953

ПРЕМИЕРА

МОМА БЕЗ МИРАЗ

Драма во 4 чина од А. Н. Островски

Режисер:	Превел:	Сценограф:
Димитар Костаров	Илија Милчин	Тома Владимировски

Костуми:
Ана Петрова

Л И Ц А:

ХАРИТА ИГНАТЈЕВНА ОГУДАЛОВА, вдовица	Марија Бошкова
ЛАРИСА ДМИТРИЕВНА, нејзина ќерка	Добрила Пуцкова Цветанка Јакимовска
МОКИЈ ПАРМЈОНИЧ КНУРОВ, еден од крупните деловни луѓе	Илија Милчин
ВАСИЛИЈ ДАНИЛИЧ ВОЖЕВАТОВ, многу млад човек	Тома Кировски
СЕРГЕЈ СЕРГЕИЧ ПАРАТОВ, вистински блескав господин	Илија Џувалековски
ЈУЛИЈ КАПИТОНИЧ КАРАНДИШЕВ, млад човек, скромен чиновник	Кирил Ќортошев
ЕФРОСИЊА ПОТАПОВНА, тетка на Карандишев	Стојка Цекова
РОБИНЗОН	Тодор Николовски
ГАВРИЛО, кафеџија на булеварот	Борис Стефановски
ИВАН, келнер во кафето	Дарко Дамевски
ЛАКЕЈОТ НА ОГУДАЛОВА	Драги Костовски Вукан Диневски
ИЉА, Циганин	Драги Костовски Вукан Диневски

Дејството се случува во големиот град Брјахимов, на Волга.

Инспициент: Петре Јакимовски

Суфлер: Нада Стојкова

Почеток во 20 часот. Билетите се продаваат на касата од театарот од 9—12 и од 17 до 20 часот. Цени од 40 до 100 динари. Деца до 7 години не се пуштаат во теаатрот.

За стилот на МНТ „Политика" од 14 јуни пишува: **„Главниот столб на тој стил (во сиот процес на изградување) беше и денес е Димитар Ќостаров, кој од она како што тој го сваќа Станиславски, создал цел еден култ. Но тој култ, како и сите фанатично подржани култови, покрај својата сила има и извесни слабости.**

Силата му е во тоа што е во состојба и најмалку талентираниот член од трупата така да го вклучи во целината од претставата, така да го доведе во односите и толку соживее со текот, што станува органски дел од претставата... Силата му е во тоа што е во состојба во текстот да открие психолошки нијанси, инаку тешко забележливи, та понекогаш и веќе добро познатиот текст да ни изгледа нов, посложен и побогат...

Основните слабости на тој стил, меѓутоа, ни се чини, лежат во извесна едноставност, едностраност и нееластичност, поради што претставите на пиесите, од различен жанр, личат многу повеќе една на друга, одошто би сме го очекувале тоа, дури и кога знаеме за инсистирањето на еден стил".

За ролата на Јеротије во „Сомнително лице" беше напишано: **„Беше тоа импозантна креација, од која е тешко да се изрази впечаток. Тој и вдахна младински живот на сцената. Чекорите, мимиката и погледот на очите и сите движења дејствуваа во прекрасно созвучје со внатреш-**

ните преживувања. Гласот вибрираше во непрегледна нијансирана скала, како во некоја добра пејачка партитура. Беше тоа навистина прекрасна проекција и убав полн одлив на Нушиќевиот Јеротије", во интерпретацијата на Петре Прличко.

За главниот лик во „Мома без мираз"... **„Марија Бошкова во ролата на Харита Игнатјевна, покажа пофини и изразити способности за внатрешната концентрација на оние црти што го обележуваат тој лик. Беше, очевидна нејзината концентрација на оние црти што го обележуваат тој лик. Беше очевидно нејзиното мирно, сталожено, смирено подготвување за благовремено движење на сцената. И воопшто нејзиниот став го карактеризираше психолошката истанченост...**

Илија Џувалековски, како Сергеј Сергејич, со благородна супериорна машкост донесуваше на сцената пролетна свежина и беше витален стожер и причинител на низа возбудливи призори. Островски навистина живеел интензивно во него...

Илија Милчин го покажа Макија Паромјанича, кој импресионираше со впечатливиот надворешен приказ и привлечната изразна безгласност".

Станислав Бајиќ, пишува во „Политика" од 14 јуни 1953 година и вели: **„МНТ донесе со себе изградена основа на еден стил, а театар кој тоа го постигнал, не е веќе само на пат–туку и стигнал на првата голема цел. Му останува само прашањето дали истрајно да стои само на таа цел, или себе си да си постави нова задача, нова цел, макар и по цена на извесно отстапување од веќе изграденият стил[43])".**

Пред да бидат поопширно разгледани рецензиите од гостувањето на Драмата на МНТ во Белград, треба да се наврати на причините и очекувањата од ова гостување на првите луѓе на МНТ и Драмата.

Управителот на театарот Перо Коробар во почетокот на својата изјава вели дека ова гостување **„претставува значајна културна манифестација на Македонската драма во нашиот главен град, во жариштето на револуционерните мисли и вистинската социјалистичка култура на сите наши народи".** Тој потсети дека Белград беше поврзан и со нашите први пионери на будењето на македонската култура во XIX век односно со дејноста на Јордан Хаџи Константинов-Џинот, Рајко Жинзифов и Димитар Миладинов. Натаму, беше спомнато и познатото гостување на театарот на В. Чернодрински.

Во текот на првото гостување на театарот во Белград 1946 година **„нашата драма беше дочекана со љубов"** и сега повторно настапува **„со желба да го провери својот пат по кој тргнала"**. Според Коробар и ова гостување **„ќе биде од голема корист, за нејзиниот понатамошен развој".**

Директорот на Драмата и режисерот Димитар Ќостаров, ова гостување го гледаше **„како на еден испит на драмскиот колектив при МНТ на кој треба да се покажат неговите развојни тенденции. (вкупно две, бм)... да се дојде до еден реалистичен театар. Се бара развитокот на театарот да стане моќно средство за превоспитување на нашата публика што ќе се постигне преку вистински реалистички театар. Македонскиот театар прави многу малку експерименти за да бара еден стил а тој настојува да заврсти еден основен метод, да изгради уметнички лик. Тоа е сврзано со целокупното воспитување на нашиот артист, а тоа бара и уметничко и етичко воспитување на артистот додека тој да стане самостојна уметничка личност. Во постановките театарот не се стремел кон резултатот-претстава, а секоја претстава била само етапа на развојот на театарот и воспитување на артистите. Независно од тоа во која пиеса учествува артистот, тој се стреми да ги разгранува своите сили и творечки можности без оглед на тоа дека може да се случи да се даде и послаба претстава, но тоа може многу да придонесе за натамошното растење на артистот.**

Големи усилби вложува театарскиот колектив за установување на единствено художествено гледање и мислење. А изедначувањето на уметничкото гледиште во еден театар е обемна и долготрајна работа но и многу нужна. При таков случај колективот има можност за по-

Сцена од „Мома без мираз"

правилно навлегување во суштината на делото што се изведува, а тука се можностите за вистинска творечка атмосфера.

Во заедничкиот контакт со уметниците во Белград и со белградската публика, со размената на извесни гледишта и искуства, – смета Ќостаров дека – **ова гостување би било еден целисходен момент за натамошен развиток на нашата драма. На ова гостување Македонскиот театар имал можност да ги провери своите настојувања во правецот како што е горе изнесено, а тоа е од неспорна корист за драмскиот колектив".**

И режисерот и актерот Илија Милчин смета дека ова гостување беше **„проверка на нашите уметнички резултати. Затоа и ова гостување театарскиот колектив го очекува со голема радост и вложува се што му е во силите за да го даде најквалитетното во неговите постигнувања. За таа цел е изменет и репертоарскиот план за да бидат подобро подготвени претставите што ќе бидат прикажани во Белград.**

Тој сметаше дека белградската театарска публика има: **„извонредно прецизен и истенчен вкус. Затоа е оправдано да се смета дека најточна и најопиплива проверка на досегашните резултати ќе има театарскиот колектив во непосредниот допир со неа. Еднаш веќе при првото гостување во 1948 година, белградската публика му даде на нашиот театар силен поттик за напредок и одење по реалистички сценски пат. Веруваме дека и во текот на ова гостување театарот ќе наиде на прием и дека и сега свежината и сценска младост на нашиот колектив ќе го сретнат одобрувањето на издигнатата белградска публика."**

Тодор Николовски, режисер и актер, од ова гостување очекуваше **„објективна оценка на нашите постигања"**. Тој натаму истакна дека театарот како млад колектив и оддалечен од другите центри **„треба да се покаже како театар во развиток што веќе постигнал успеси".** Пиесите планирани за изведување во текот на ова гостување, повторно беа опсудувани со цел да се оцени дали заслужуваа да

бидат прикажани во Белград, МНТ настојуваше да се презентира со што беше можно поразнообразен и поквалитетен репертоар.

Првенецот актер и режисер Петре Прличко изјави дека во текот на првото гостување во Белград, иако беа млади, **„верувавме во она што го правевме и правилниот творечки пат ни донесе успеси. Сега кај мене веќе има трема затоа што за овие шест години се изостри вкусот на публиката и критиката и се очекува многу повеќе од нас."** Тој натаму жалеше **„што не можам да се претставам како режисер"**, бидејќи немаше претстава режирана од него, во текот на ова гостување.[44])

За Белградската „Ревија" директорот на Драмата на МНТ ја даде следната изјава **„Нашето прво гостување во Белград 1946 година, имаше манифестационен политички карактер. Тенденцијата ни беше да го продлабочиме братството и единството на македонскиот и српскиот народ, да ја развиеме културната соработка, сакавме на белграѓаните да им го прикажеме македонскиот јазик на сцена. Од нас тогаш публиката не можеше да очекува многу во уметнички поглед, оти ансамблот се наоѓаше во детството на својот развој. Па сепак од уметнички аспект постигнавме извесни резултати. Исто така, на тоа гостување сакавме и нешто да научиме од постарите драмски уметници и критичари. Во Белград идеме да провериме во колкава мерка ни помогна идејно-уметничкиот пат по кој нашиот театар од основањето оди. Ние сега свесно му приоѓаме на методот и систематската работа"**. За репертоарот со кој беше планирано да се настапи, за делата на Нушиќ рече дека се запоставуваше **„општествената страна на делото и оттаму неговите пиеси добиваа чисто лакрдиски карактер. Ние во 'Сомнително лице' го потенцираме длабокиот социјален карактер на Нушиќевата комедија. За таквата реализација многу придонесе носителот на главната улога Петре Прличко.**

'Девојката без мираз' ја прикажуваме бидејќи Островски ни е близок, познат, многу го сакаме и целиот колектив со задоволство ги подготвува неговите пиеси. Тоа ни е четврта премиера од неговиот драмски опус. Секако дека во оваа пиеса имаме свои недостатоци, особено во вториот чин.

'Помладата сестра' дело кое обработува тема од современиот американски живот, во режија на младиот режисер Илија Милчин, ќе прикажеме зошто е со здив на младост и свежина, а тоа е карактеристично за нашиот театар.

Драмата 'Гоце' ја прикажуваме зошто е тоа наше национално дело во стихови, полно со поетичен револуционерен романтизам, што му е голема вредност. Колективот на Драмата со полна интимност и чистота му пријде на ова дело. Работено е во најтесна соработка со авторот Венко Марковски...

Поминаа девет сезони откако постои скопскиот драмски ансамбл, девет години исполнети со упорно залагање на кристализирање на својот метод на работа. Ансамблот се бореше со разни тешкотии, од кои многу ги совлада. Така основната цел – уметничкото единство – со напорен труд е остварено. Потоа, ансамблот, исто така, успеа во борбата за морално зајакнување, па во таа смисла го отфрли егоцентризмот, завистата и другите негативности меѓу кои и материјалните поттици што беше својствено на постарите актери. Скопската публика бара едноставни и лесно разбирливи дела. Таквиот вкус се коси со уметничките интереси на ансамблот, зошто тоа ќе го оневозможуваше во неговиот развиток. Затоа во полна мерка репертоарот не им одговара на публиката, односно мора да се воспитува да ги разбира и посложените дела".[45])

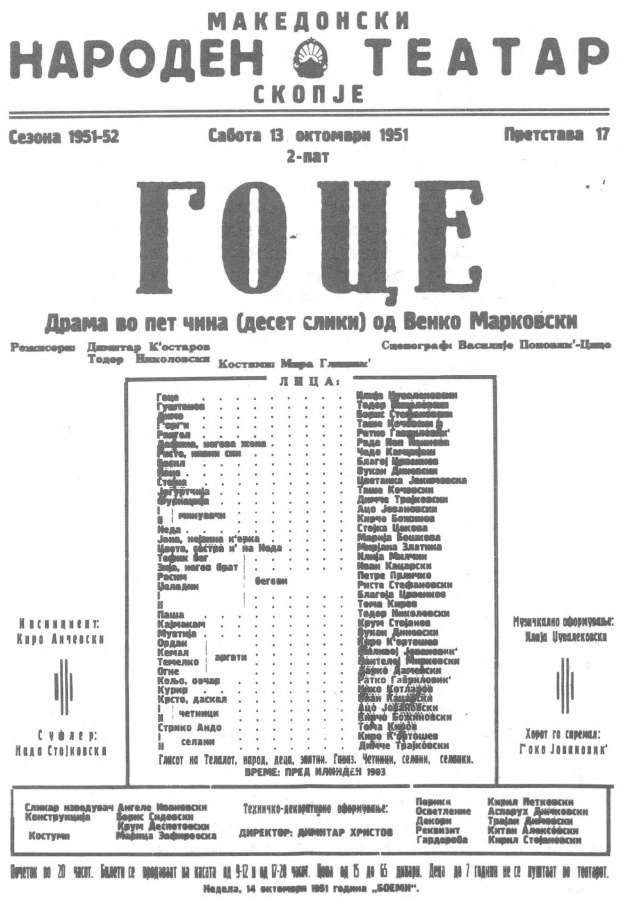
Во своите размислувања околу стилот на МНТ, а по повод неговото гостување во Белград, Станислав Бајиќ пишуваше: **„Разликата е само во талентите, ама кај сите, без исклучок, наоѓаме ист однос спрема тетарската уметност, крајно чесен, чист, верен и дисциплиниран и – што во театарскиот свет е уште нешто исклучително – крајно неегоистичен. Тоа го чувствувавме било да го гледаме Илија Џувалековски во распонот од Вико во „Сомнително лице" преку Паратов во „Девојка без мираз" до херојската убавина и величина на Гоце или да се однесува повеќе од импресивни креации на Тефик бег и Кнуров или за виртуозното вживување на Д. Чабриќ во карактерот на полетното американско девојче во „Помладата сестра" или да речеме симпатичната појава на Дарко Дамевски во сосем епизодните улоги (Келнер Иван, Томи Арбакл, Огне). Исто така би можеле да ги споменеме и другите од Тодор Николовски, Тодорка Кондова, Добрила Пуцкова, Т. Кировски, Цветанка Јакимовска, па преку Киро Ќортошев (кој е еден од ретките, кај кои повеќе се чувствува отколку што се гледа будење на извесни тенденции за појасни експресии од нормалата на стилот) и многу други, се до последното име што го прочитавме на програмот, барајќи кој која улога игра.**

Тој нивен единствен став спрема својата убава професија и на уметноста на која се посветиле, тоа е појава која може да ја воодушеви публиката. Тоа е најголемата сила на македонскиот народен театар. Таа сила мора да им се признае и од оној кој не се согласува со стилот на нивната работа".

Носителот на овој стил беше Димитар Ќостаров. Со него се согласуваа и другите режисери и актери **„со минимум на спомнатата резерва која е повеќе потенцијал отколку стварност, го подржуваат во утврдувањето на тој култ...**

Основните слабости на тој стил, меѓутоа, ни се чини, лежат во извесна едноставност, едностраност и нефлексибилност заради кое претставите на пиесите од различен жанр, личат значително повеќе една на друга, отколку што тоа би го очекувале, дури и кога знаеме за инсистирањето на еден стил".[46])

Во другиот напис, под наслов 'Даљи путеви', Станислав Бајиќ, бараше поконкретно да бидат диференцирани не само ликовите туку и драмите. **„Вака осетивме дека стилот на МНТ беше во најголем склад со текстот на Островски, а како Нушиќ од една страна е обогатен и продлабо-**



МАКЕДОНСКИ
НАРОДЕН ТЕАТАР
СКОПЈЕ

Сезона 1951-52 | Сабота 13 октомври 1951 | Претстава 17
2-пат

ГОЦЕ

Драма во пет чина (десет слики) од Венко Марковски

Режисери: Димитар К'остаров, Тодор Николовски | Костими: Мира Глишиќ' | Сценограф: Василије Поповиќ'-Џиџо

ЛИЦА:

Гоце ... Илија Џувалековски
Гушатовиќ ... Тодор Николовски
Дамка ... Борис Стојковиќ
Ѓорги ... Тања Кочовска
Ристул ... Ристо Гавриловиќ'
Добрила, негова жена ... Рада Ѓин Пуцкова
Ристо, нивни син ... Чедо Костовски
Јовил ... Благој Цоневски
Јанко ... Вукан Дамевски
Стојна ... Цветанка Јакимовска
Другарчиња ... Тања Кочовски
Бугарчиња ... Димче Трајковски
Аџо Јовановски
I ненаучени ... Кирчо Божиновски
II ... Стојна Цонева
Неда ... Марија Бошкова
Јана, нејзина к'ерка ... Мирјана Златева
Цвета, сестра и' на Неда ... Илија Милчин
Тефик бег ... Иван Камџерски
Зија, негов брат ... Петре Прличко
Расим ... Бегови ... Ристо Стефановски
Џелладин ... Благоја Цоневиќ
I ... Тома Киров
II ... Тодор Николовски
Паша ... Круч Стојанов
Кафеџиски ... Вукан Дамевски
Мутиџа ... Кирил Костовски
Ордан ... Јаковиќ Јовановиќ'
Кемал ... Димитар Мирковски
Темелко ... аргати ... Ристо Дамевски
Огне ... Ристо Гавриловиќ'
Кољо, овчар ... Иван Камџиски
Курир ... Јанко Котлајѓа
Крсто, дасКал ... Аџо Јовановски
I ... Кирчо Божиновски
II ... четници ... Тофа Кацаров
Стрико Андо ... Киро Ќортошев
I ... селани ... Димче Трајковски
II ... Гласот на Телилот, народ, деца, зимјак. Гвоз. Четници, селани, семаци.

ВРЕМЕ: ПРЕД ИЛИНДЕН 1903

Инсценацијата: Киро Ачковски
Музичкото оформување: Илија Џувалековски
Суфлер: Неда Стојковски
Хорот го спремил: Гоко Јовановиќ'

Сликар изведувач: Ангеле Ивановски
Конструкција: Борис Сидовски, Круум Десподовски, Мајтица Зафировска
Костими
Техничко-декоративно оформување:
ДИРЕКТОР: ДИМИТАР ХРИСТОВ
Перики: Кирил Петковски
Осветление: Аспарух Дичковски
Декори: Трајан Дичковски
Реквизит: Китан Алексовски
Гардероба: Кирил Стојановски

Почеток во 20 часот. Билетите се продаваат на касата од 9-12 и од 17-20 часот. Цени од 15 до 65 динари. Деца до 7 години не се пуштаат во театарот.

Недела, 14 октомври 1951 година „БОЕМИ".

чен, а од друга лишен од својата специфичност. Не изненади, како сосем лесната, скоро плитка комедија „Помладата сестра' во такво толкување успеа да добие некаква тежина, ама тоа истовремено ни сметаше. Уште повеќе не изненади како патетичните јамби можат реалистички да се изговорат., ама посакавме малку повеќе да добијат поетски крила, а не само исклучително (Бошкова во втората сцена на драмата 'Гоце'). Чувствувавме заситување од рецитирање и размислуваме дали е тоа отстапување во ред, со оглед на содржината на стиховите или не.

Недостасуваше во овие претстави често нешто театрално, ама не во онаа смисла од која скопските уметници се плашат, туку во смисла на специфично сценски, изразито, сочно и примамливо, без рушење на реалистичката основа".

И на крајот од подолгиот напис како заклучок, во неколку зборови, во вид на констатација за натамошен развиток за нови и поквалитетни напори е напишано: „стилот, и доволно реалистички зацврснат и доволно сценски еластичен во однос на разновидни писеи, цел кон која се ближат неколку наши истакнати театри, а на која ниеден сеуште нема сосема стасано".[47])

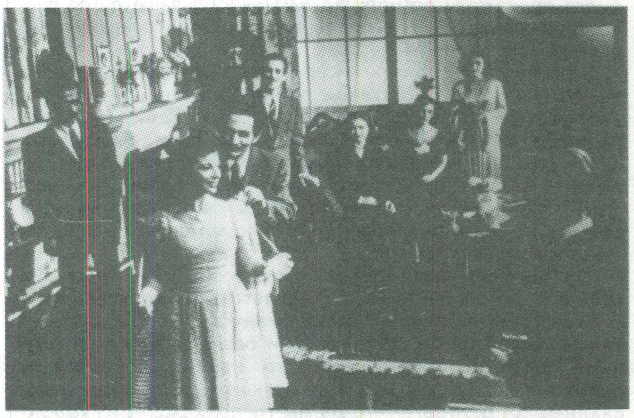
По повод изведбата на „Сомнително лице" весникот „Борба" беше во дилема за тоа што повеќе беше воодушевувачко: „Дали талентираната режија што беше одличен аналитичар на Нушиќевата комедија, со невообичаено развиен вкус за прашањата на воедначеност и уметничка чистота на претставата, а особено тој напрегнат, строг напор смевот, роден на сцена, да биде вистинит, Нушиќевски, но оној што е вредност и чие трогателно место е длабока, племенита, уметничка рефлексија.

Се ова е смешно, ама боже мој, колку е тоа жално и глупо и жестоко и грозно за човека: или сценографијата (посебно во вториот чин) на В.Поповиќ–Цицо, која го интензивира актерското дејствие и ја засилува доживуваната динамика; или тоа беше импозантна креација, од која впечатокот може тешко да се изрази. Тој вдахнамладешки живот на сцената. Чекорите и мимиката и погледот со очите, и сите движења делуваа во прекрасно созвучје со внатрешните преживувања. Гласот вибрираше во непрегледна нијансирана скала, како во некоја добра пејачка партитура".

Комплименти не се штедат и за писарите, кои беа впечатливи и со своите надворешни белези – „Вико на И.Џувалековски–со разбојнички изглед (добро погодена маска), импресивен особено во сцената на сослушувањето–суров, остар однос спрема притвореникот. Тука доминираше таа темна, заостаната провинција, тоа беше еден автентичен одблесок од минатите полициски атмосфери; Ноншалантниот, ама не и безопасниот писар Жико (Т.Николовски) имаше убави акценти; неговата средба со газдата Миладин (К.Ќортошев), спаѓа во најдобро остварените партии во оваа претстава". Милисав на Борис Стефановски „малку карикиран, ама сепак на цврста почва на реалистичко толкување на улогата"; Димче Трајковски како Таса го прикажа практикантот „како бедно човечко суштество кон кое никој нема милост. Неговата појава беше во ретка хармонија со неговиот позив, исто како и неговиот глас кој веднаш се повлекуваше во себе, исчезнуваше во дијалошките конфронтации.

Ако публиката во Народното позориште во Белград долго и отсрце ги поздравуваше македонските драмски уметници; беше тоа израз на спонтана и најискрена благодарност за тоа што тие им овозможија снажно уметничко доживување. Кој помисли дека не ќе може да се следи претставата заради јазичките тешкотии, тој сигурно се излажа. На македонски јазик, убаво, меко, питомо прозвучи Нушиќевиот збор и вие чувствувате како му годи, како нараснува и ритмички се ниша, и како посебна убавина добива и со неа зрачи, измиена во врутоците на овој јазик". [48])

Критиката за „Девојка без мираз", од истите автори, како и претходната започнуваше со „уште еднаш треба да му се честита на Димитар Костаров, инвентивен македонски режисер, творец со развиена фантазија, со развиена сценска дарба". Натаму за претставата пишува: „несомнено, како целина, претставата, оствари силен впечаток на хомогена реализација". Беше ставена примедба на режисерот, дека не требаше да ја анулира дванаесетата слика во четвртиот чин, а за актерската игра на Марија Бошкова во улогата на Харита Игнатиева беше речено „ги истакна убавите изразни способности за внатрешна концентрација на оние особености што го одбележуваат овој лик. Очевидна беше нејзината сталожена, смирена припрема за благовремени движења на сцената. И воопшто нејзиното став се одликуваше со психолошка истенченост". Илија Џувалековски, како Сергеј Сергејич, пишуваше дека беше со „племенита супериорна машкост, носеше на сцената пролетна свежина и беше витален стожер на возбудливи настани. Во него Островски, секако интензивно живееше".



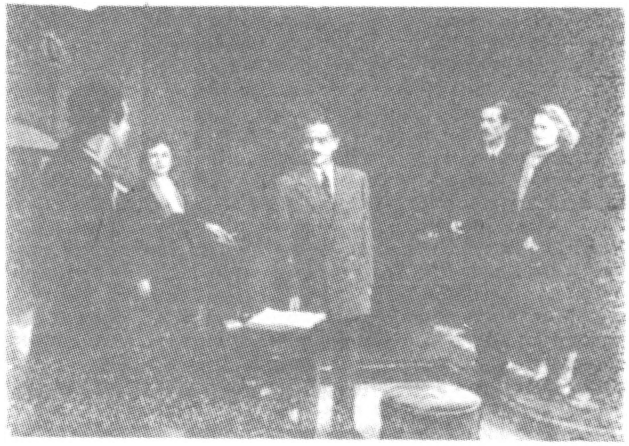
Сцена од „Помладата сестра"

За Илија Милчин, како Макија Пармјонич пишуваше дека „импресионираше со впечатливиот снажен приказ и со својата привлечна и изразена безгласност". И другите учесници, според критиката, имаа вложено сериозен труд, како на пример, Добрила Пуцкова која „имаше неколку блескави моменти во последниот чин". За Кирил Кортошев како Карандишев, беше речено дека беше „интересен и убедлив". [49])

Во Македонија се негуваше театар што беше атрактивен и за белградската публика. Тој овозможи „несекојдневно и вистински значајно доживување, а тоа можеше да се види и од долготрајниот аплауз по секој настап, што на последната претстава прерасна во френетичен и долготраен.

Интервалот од првото гостување до тоа во 1953 година, беше користено во концентрирање на своите сили и напрегања благодарејќи на што беа создадени врвни остварувања. Оттаму, може со мирна совест да се рече ги надмина сите очекувања и резултатите дојдоа и како пријатно изненадување и како несомнена потврда на општиот просперитет на театарската уметност".

За претставата „Гоце" од Венко Марковски, посебно за авторот, во критиката, меѓу другото, пишуваше „настаните во Македонија во почетокот на овој век и улогата на Гоце Делчев, Марковски ги пренесе со патосот на една револуционерна романтика, градејќи на извесен начин легендарен мит за Гоце Делчев.Таа своја определба природно можеше да ја презентира во стих, стих кој, како средство за вообличување на драмската материја кај нас е во полна мерка применуван за изразување на романтичко–националните занеси, а кој одамна не е користен како форма за драмска материја. Тоа не му попречи на Марковски, при обработката на еден светол историски миг од животот на својот народ, миг благородно романтичен во своите основни стремежи, да му послужат токму со ваква форма. На Марковски не може да му се одрече дека ја нашол онаа мерка што овозможува Гоце да се доживее како легендарен јунак, носител на идејата за реализирање на вековните претензии на Македонија за слобода, но повеќе симболично во своето дејствување, ама во исто време да се почувствува реалната подлога од што таа произлезе, една реалистички дадена човечка



основа за него, крвно сврзана со својата родна грутка и од нејзината почва изникнат.

„Режијата на Ќостаров и Николовски, им ги одзеде на драмата сите романтичарски зголемени тонови, и во гестот и во говорниот збор, сведувајќи ја така, уште повеќе, на нејзината реалистичка основа“. Стихот од страна на актерите, успешно беше решен. За Илија Џувалековски кој ја толкуваше улогата на Гоце, критичарот пишува: **„на моменти многу вдахновено и со една сигурна внатрешна и реалистичка контрола, во неговата креација оневозможи, секаква поза и емфиза; инаку, со својот надворешен изглед тој во целост беше сообразен со претставата, што човек може да ја има за ликот на овој легендарен борец, па оттаму беше добар толкувач на насловната рола“**. За Костаров кој беше режисер на трите претстави беше напишано дека тој е **„мајстор на аналитичко длабоко нуркање во ликовите и односите. Извонредно и многу суптилно го разработува секој детал, но понекогаш инсистира на него до мерката во која се губи сметката за целина. На сите претстави режијата имаше места што воодушевуваа, актерските остварувања, исто така. За изразито лоши места во глумата не може да стане збор“**. За пиесата „Помладата сестра“ критиката не наоѓаше оправдување затоа што МНТ ја донесе на гостувањето, освен ако не се сакаше да биде направена претстава со млади луѓе.

Најимпресивна претстава на ова гостување беше Нушиќевото „Сомнително лице“, затоа што Нушиќ не беше изневерен и затоа што го доживеаа со нота на сатира што разобличува се во едни искривоколчени општествени односи од бирократскиот државен апарат, беше остварен овде со онаа мерка во која инсистирањето на моменти на лесна комика не го гушеше длабокиот смисол на сатиричната содржина, ниту пак моментот на изобилната сатира ги отклонуваше убавините на Нушиќевиот хумор. Таа Нушиќева пиеса и неговиот критичен збор особено се чувствуваше во богатата глума на Петре Прличко, кој го толкуваше околискиот началник Јеротије... **Всушност, она што во сите претстави на Македонскиот театар импонира, што е еден од најзначајните квалитети и што во исто време е несомнен доказ на неговата вистинака смисла, тоа всушност е тенденцијата да се избегне секоја површност во ликовите и кога се лишени од се што им е светло во животното определување, да се најде и изнесе една човечка мотивација за постапките, и наместо обична илустрација на еден принцип на зло, тој да почувствува вистински човек, судбински ограничен со својата општествена положба“**. [50])

Веројатно по нарачка на списанието „Современост“ писателот и театрологот Милан Ѓоковиќ, извршил детална анализа на второто гостување на Драмата на МНТ во Белград. Според него, **„второто гостување покажа доследно продолжување по правецот зацртан во почетокот, се гледа поголема зрелост на ансамблот кој со поголема сигурност стои на сцената, режијата ги чува сите поранешни одлики, сè што работи Ќостаров и другите режисери се карактеризира со голема грижа верно да се прикажат суштествените, внатрешните, содржинските елементи на текстот. Кон тоа, актерот да му служи на авторот, со своите уметнички средства да ги изразува неговите вредности, да не се одделува од него, и ликот поодделно, и претставата вкупно, во секој миг да останат блиско и органски врзани за авторот, никако сами себе да си станат дел. Тоа очевидно, веќе се претвори во метод на работа и стана игра. Во тоа е големата вредност на овој ансамбл. Но, некаде во тоа, така да речам, се кријат и извесни негови изразити слабости“**.

На МНТ му беше потребна **„неопходна борба за поголем сценско-естетски израз“**. За „Сомнително лице“ од Б. Нушиќ, мисли дека беше добра претстава. **„Ништо повеќе, таа е еден од најубавите режисерски прилози на поволената сценска реализација на Нушиќ. Се е тука вистинито и општата атмосфера и секој лик одделно“**. Сепак критичарот го издвојува ликот на Јеротије и ликот на Жика во изведба на П.Прличко и Т.Николовски, тврдејќи дека во нивната игра се беше **„совесна студија, остварена со фантазија и вкус... жива креација на еден уметник со чувство на мерка...**

Па сепак оваа претстава, особено нејзиниот прв чин, не извлече од Нушиќевата комедија посериозно богатство на бои, до кои Ќостаров можеше да дојде под претпоставка посмело да размавнеше со крилјата на својата фантазија. За првиот чин, Нушиќ му даде на режисерот, кој што требаше со ликовниот уметник да ги реши сценските рамки, со најконцизна формулација: 'мебелирана просторија во паланка'. Ќостаров и неговиот сценограф В. Поповиќ–Цицо 'паланечкото' го разбраа како едноставно, ефтино, буквално, и направија еден амбиент што дејствува пред се сиромашно, а потоа го стеснува и режисерот и актерите во постигањето на поголема сценска рељефност со користење и на простор и на предмети во него за физички дејства. Таа просторија беше концентрирана како некој вид работен кабинет на Јеротије со опремено биро за пишување. Како, меѓутоа, Нушиќ го имаше разбрано амбиентот на првиот чин од неговата индикација не се гледа сосем јасно, иако од контекстот на комедијата сепак логично излегува дека Нушиќ со настаните на овој чин сака да го прикаже Јеротије и неговиот официјален и неговиот приватен живот, во комичната смеша на тие два вида. Тогаш меѓу првиот и вториот чин ќе имаше разлика, ќе имаше 'своја специфична боја'. Во претставата „сатирата не треба да се запрета и сокрие со комично сликање, тоа е вистина. Но, исто така е вистина дека таа не треба да го засолни она што е смешно...“

Сакав само на овој мал пример да укажам на тоа како скопскиот театар треба посмело да се движи таму каде што ги почувствувал суштествените квалитети на делото и чувајќи ги тие квалитети, со уште побогат сценски јазик одошто го прави тоа сега, да го кажува она што авторот како почетен збор му го даде.“

Во врска со втората претстава „Мома без мираз“ беше напишаню дека благодарејќи на Костаров актерите **„со осо-**

бена, можеби малку претерана љубов му приоѓале неколку пати на овој драматичар".

Последната сцена кај Островски завршуваше така што Карандишев стоеше над Лариса која ја уби пред да излезат од кафеаната и оние кои таа ги привлекуваше со својата убавина, но кои за разлика од Карандишев не бараа од неа разонода. Таа им прости и умре, додека од кафеаната допираа звуците на музиката. Мелодраматично. **„Кај Костаров не е така. Лариса умира пред осамениот и беспомошен Карандишев. Своето проштевање му го говори нему и преку него, посредно, на другите. Тоа е можеби потресно. Но, тоа е отстапување од Островски, кој што нарочито, секако како отстапка пред вкусот на своето време удираше силни, остри акценти. Сите тие, таквите акценти, Костаров ги става'под сурдино'. Со тоа, како што реков, го приближил Островски накај Чехов. Идејата на делото е извлечена, но стилот на драмата е изменет. А токму тоа што е акцентирано, ефектно кај Островски, мислам дека многу ќе помогнеше на македонските актери како пат кон изградување на еден нов елемент во нивната игра, на една поголема изразитос. Јас го чувствувам тоа како сценско-естетски проблем на овој театар и верувам со полно чувство на одговорност за својата сугестија дека наголемената изразитост, манифестирана во смената на темпото и ритамот, во мизансцената, во пластиката на актерскиот израз, би можело да биде чекор понатаму кон подемот на скопската драма".**

За претставата на „Помладата сестра" критичарот вели дек „Илија Милчин совесно и инвентивно ја режирал оваа лесна комедија со младата генерација. Добрила Чабрик, во насловната улога со својата непосредно доживеана и интелегента глума, со право ги освои сите симпатии на публиката.

За претставата „Гоус, тешко може да се говори без текстот во раце. **„Сепак може да се каже дека овој македонски поет, со помош на другарите од театарот, на Македонската литература и даде дело со патриотска патетика.**

Ансамблот на МНТ е хомоген, проникнат со единствени секавања на една во добра мерка изградена театарска естетика. Покрај сосем младите развојот на кој е сигурно набележан овој ансамбл Петре Прличко, Тодор

Сцена од „Гоце"

Николовски, Марија Бошкова, Илија Џувалековски, Илија Милчин, Тодорка Кондова, Цветанка Јакимовска сочинуваат јадро со одредени изразити уметнички индивидуалности. Од овој и ваков ансамбл може да се очекува значаен прилог кон нашата заедничка југословенска театарска култура."[51])

По гостувањето во Белград, драмата на МНТ на 19 јуни 1953 година, замина на турнеја по Македонија и гостуваше во Титов Велес, Кавадарци, Гевгелија, Богданци и Валандово. Таму ги прикажа претставите: „Вообразен болен" од Молиер и „Помладата сестра" од Кондаров и Филдс.

Поставувањето на операта „Евгениј Оњегин" на сцената на МНТ беше настан за музичкиот живот во Скопје, не само зошто операта собра сили во својот репертоар да внесе уште едно капитално дело, туку и затоа што со **„Евгениј Оњегин" нашата публика прв пат после 'Орфеј' ќе има можност да гледа опера во која содржината и музиката не се создадени за пеачот да го покаже својот глас, туку во која пеачот треба да пее заради музиката и драмската содржина".**

Операта ја диригираше Ловро Матачиќ во која оркестарот **„ни приреди големо изненадување, музицирајќи беспрекорно, преживеано и дискретно, тој и даде здрава основа на целата претстава".** Но затоа пеачите **„носителите на главните роли, не само што гласовно и пејачки не можеа да одговорат на високата задача, туку и контактот помеѓу себе и амбиентот на сцената не беше достатно продлабочен, а и самите роли како такви беа недостаточно разбрани и без инвентивност. Васил Кортошев во ролата на Ленски покажа студиозност, но и покрај музикалноста, со своите скромни гласовни можности, не можеше наполно да одговори".** Марија Мирчов како Татјана **„до извесна мера се приближи до свакањето на театарот, но само сентименталноста и мекоста на места претерано се дојде до неестетска сладост (на пример во втората слика). Гласовно, пак не можеше да одговори на ролата на Татјана, за која е потребен поголем глас и техника".** Милан Бручиќ како Евгениј Оњегин **„не ја продлабочи совјата рола, и би рекол, самиот беше претежок за ролата на Онегин".** Калина Милошевска како Олга **„би требало да внесе повеќе топлина и леснина како глумачка така и гласовна".** Методија Илиевски како Гремин **„пријатно изненади".** Маргита Корнели како дадилка Филипиевна **„ниту гласовно ниту пеачки, ни глумачки, таа не делуваше убедливо и сосема не одговара на својата рола".**

Оперскиот хор, како и оркестарот **„прецизен и распеан".** Режисерот Младен Саблиќ **„имаше многу среќни решенија, како на пр. баловите, потоа кога Татјана го пишува писмото и други, со кои режисерот покажа несомнен талент и инвенција".** Сценографијата на Тома Владимирски имаше успешни решенија како на пр. **„сликата на дуелот, во која снежниот предел делува импресивно... Диригентот Ловро Матачик ја подигна претставата и даде дух и темпо, така што во целост премиерата на операта „Евгениј Оњегин" од П. И. Чајковски, можеме да ја сметаме за успешна. Но, ако сценските проби траеја уште десетина дена повеќе, уверени сме дека многу слабости на оваа претстава ќе беа решени".[52])**

Оперската пеачка Данка Фирфова испрати писмо од Редакцијата на „Нова Македонија со наслов „Зошто Данка Фирфова не пее?!" Таа во писмото наведува дека на 25 април беа напечатени плакати, но не беа и објавени во кои е нејзиното име, однсоно дека таа ќе ја пее Тоска во истоимената опера. Таа не доби ни можност да пее на концерти во Белград, бидејќи беше задоцнета пријавата на театарот. И беше оневозможено да настапи на концертот што го припремаше Ловро Матачиќ, а во кој беа застапени и арии до „Вертер", иако беше познато дека таа ја припремаше улогата на шарлота, за време на престојот во Италија. Поради сето тоа таа прашува и ги потсетува **„На овој начин најдов за сходно да ги потсетам надлежните од Управата на нашата опера и Друштвото на репродуктивните уметници да одговорот на прашањето што не го поставувам само јас . Зошто Данка Фирфова не пее?!"** Ова прашање го постави во мај, а веќе на 14 јуни весникот „Нова Македонија" пишува дека Данка Фирфова, по специјализацијата во Италија, за прв пат по враќањето имаше настапено како Леонора во операта „Трубадур". Во улогата на Гроф Луна настапи гостинот од Белградската опера Станоје Јанковиќ, а како Манрико-Артур Сурмејан. Критичарот напиша дека таа има раскошен глас **„со школувањето во Милано таа реши важни пеачки проблеми, постигнувајќи сигурност на висините, прилична изедначеност на регистрите и стабилност на интонацијата. Нејзиниот со густина за звукот на обоа глас го исполни и последното катче на салонот на МНТ и кај публиката често предизвикувше срдечни аплаузи на отворена сцена. Тенорот А. Сурмејан кој пееше со леснина и сигурност угодно не изненади. Тој несомнено покажува постојан напредок. Баритонот Станоје Јанковиќ имаше голема заслуга што претставата доби дух и темпо"[53])**

МАКЕДОНСКИ

НАРОДЕН ТЕАТАР

СКОПЈЕ

СЕЗОНА 1952-53 ПРЕТСТАВА _____

НЕДЕЛА, 21-VI-1953 ГОД.

ПРЕМИЕРА

1. БАЛЕТСКА ИМПРЕСИЈА

БАЛЕТ ОД ДИМИТРИЈЕ ПАРЛИЌ' ПО МУЗИКАТА НА А. ПОНКИЕЛИ

Кореограф и режисер, в. г. ДИМИТРИЈЕ ПАРЛИЌ — Диригент КИРО СПИРОВСКИ

УЧЕСТВУВААТ Н. Пенушлиска, М. Јанева, Ј. Поповска, Ј. Атанасова, Н. Поповска, В. Милосављева, С. Сидамова, К. Лашков, Ј. Пашти, Т. Шулевски.

2. МАКЕДОНСКА ПОВЕСТ

БАЛЕТ ВО 3 СЛИКИ

МУЗИКА ОД ГЛИГОР СМОКВАРСКИ

Кореограф и режисер ДИМИТРИЈЕ ПАРЛИЌ в. г.

Диригент КИРО СПИРОВСКИ

ЛИЦА:

Девојка	Натка Пенушлиска
Момче	Константин Лашков
Мајка на девојката	Вера Мемишоска
Татко на девојката	Радомир Димитровски
Мајка на момчето	Ренсанда Стоилова

Момчиња: С. Милосављева, Н. Поповска, Ј. Атанасова, М. Јанева, Ј. Поповска, С. Сидамова, В. Бешимова, Т. Гуцу, В. Дарешова, З. Зафирова, Ј. Клиќ, М. Илиева, Е. Поповиќ, Г. Коцева, С. Калиќ, Ј. Пашти, Т. Шулевски, Ж. Субачаревиќ, А. Гочева, Б. Петковски, Д. Радосављевиќ, П. Мисаревиќ, Т. Титиќ, А. Коларов и Волинчев.

УЧЕСТВУВА МАШКИОТ ХОР НА ОПЕРАТА

Костими	Корепетитор	Инспициентк	Сценограф
Ана Петрова	Ана Радосављевиќ	В. Атанасов — Т. Шулев	Василије Поповиќ-Џицо

На 21 јуни 1953 година, балетот при МНТ премиерно ја прикажа балетската вечер составена од „Балетска импресија" од А. Понкиели и „Македонска повест" од Глигор Смокварски и двете во кореографија на Димитар Парлиќ, а под диригенство на Кирил Спировски.

Во „Балетската импресија **„целиот ансамбл даде чиста и заедничка игра. Со прецизна техника, чистота во играта и убави линии се истакнуваат следните: Јанка Атанасова со пластика во движењето делува лирично и ефирно. Натка Пенушлиска и Смиља Сиљанова се истакнуваат со виртуозност на техниката. Кај Нада Паковска се чувствува сигурност во техниката, но има лоши линии и стилско држење. Јелица Поповска, пак, има мекотија во движењата, чистотија во техниката и грација. Ефирно делуваше и Магдалена Јанева со широчина во играта и скоковите.**

Машката група, општо земено, беше послаба од женската, што на моменти пречеше, исклучувајќи ги до извесна мера Ј. Пашти, К. Лашков и Т. Шулевски". Кореографот и режисерот Димитрије Парлиќ „покажа инвенција и мајсторство".

„Македонска повест" е прв македонски балет кој во првобитна замисла требаше да биде целовечерна претстава, но авторот ја скрати само на три слики. Фабулата на балетот е од драмата „Печалбари" од А. Панов. **„Земено во целост балетот „Македонска повест' дава импресија на нешто уште неоформено, без широчина и замав. Едни сцени траат предолго (на пр. веслебата во првата слика), а некои, пак, делуваат неоформено, неубедливо, дури и наивно (на пр. сцената со газдата на пекарницата или пак сцената на грабнувањето, каде момчето вади пиштол и таткото дава согласност да ја даде својата ќерка). Од друга страна, не се ретки сцените каде музиката има цврста психолошка врска со драмското дејство (на пр. грабнувањето каде развлечената музика, се разбира, не може да створи атмосфера која одговара на содржината на драмското дејство).**

Понатаму, од музичка страна може да се каже дека делото 'Македонска повест' е стилски неурамнотежено. Додека на моменти проблеснуваат убави македонски народни мелодии (кои се, значи во еден стил) веднаш след нив доаѓа музика со чисто европски мелос, со кое се намалуваат убавите штимунзи.

Но, и покрај овие слабости на балетот 'Македонска повест' во целост Глигор Смокварски успеал на место цитирајќи македонски народни мелодии да створи наша музичка атмосфера (на пр. почетокот на машкото оро од втората слика").

Кореографот имаше тешка задача, но и кај него има пропусти **„што покрај македонските играчки стапки, во балетот има и кореографски елементи од српскиот (орото на девојките во почетокот на втората слика, кое е всушност и музички под влијание на српската народна музика) и бугарскиот фолклор (играта на момчето и девојчето во почетокот на првата слика)".** Во играта на повеќе места имаше **„интересно поставени моменти, но во првата слика трајат предолго"** Режијата имаше **„ефектно решени моменти"** како што беше испраќањето на печалба само од страна на жените и **„визијата во последната слика".**

„Ликот на печелбарска жена добро го предаде Натка Пенушлсика а момчето Константин Лашков.

Стилизираната сценографија на Василије Поповиќ-Џицо делува дискретно и убедливо... Костимите на Ана Петрова, особено машките се навистина успешни. Публиката на крајот од претставата од срце го награди неговиот труд таа се надева дека и натаму ќе има можност да чуе негови нови творби на сцената и на концертниот подиум"[54])

Уште пожестока беше критиката за првиот македонски балет на Бранка Маринковиќ-Ракиќ. Таа меѓу другото, напиша: **Оро, па оро, од кое едното трае цели 14 минути без никаква ритмичка промена во музиката, не може да го задоволи ни најголемиот лаик гледач. А поготово кога тоа играат балерини фолклористички дилетанти, додека во гледалиштето седат луѓе кои добиваат златни медали на фолклорни фестивали. Чист парадокс! И колку да е и инвентивен кореографот Парлиќ, овој пат беше под својот просек оти ни музиката ни либретото не успеваа да ја ослободат неговата творечка фантазија. Единственото што на кореографот му остана тоа е комбинацијата на оро и режија во неколку пантомимски сцени, затоа што**

Сцена од „Македонска повест"

тоа се единствени изразни средства во фолклорот-тука нема ни дует, ниту соло варијација, ни терцет, ништо што не би било оро. Па сепак треба да му се признае прилично инвентивното решение на последната слика, која се одвива низ реминисценсија на печалбарот што умира. За самиот ансамбал и солистите речиси, нема што да се каже ако ансамблот истата вечер не изведе и еден мал класичен балет... 'Балетните импресии' на музика на Понкиели се право откритие и тоа запрепастувачко позитивно и за најоптимистичкиот гледач. Во тоа мало балетско интермецо се продуцираа седум млади, едва седумнаесетгодишни балерини со таква бриљантна класична техника, што беше тешко да ја одредиш првенката меѓу нив. И како да се одеше на некаков натпревар во знаење, скопските балерини вртеа по десет пируети, по два торуен флаира-а, а, по четири и пет пируети од четврта позиција, дваесет фуетла, пируети по дијагонала и во круг, а потоа дојде нежниот адаѓо со високо изработена арабеска и елегантни линии. И еве, само што сте ја откриле најубавата во полуденото алегро, ви паѓа во очи лириката и линијата на една друга балерина, која со својата продуховна интерпретација сосем ве маѓепса. Тоа е темпераментната Натка Пенушлиска и со извајана линија плавокосата Јанка Атанасова. Ама онаа третата најубаво врти во цеилиот ансамбл, а онаа четвртата најдобро скока, а петата... и така натака се до седум, само што за жал зад тие седум нема ништо повеќе, ама седум вакви техничари во малиот ансамбл од се на се 25 членови, основан дури 1948 година, не е мала работа. А не треба да се заборави дека тие малечки виртуози само што го завршиле шестиот клас и дека пред нив се уште две години училиште. Педагогот Македонски е исто така големо откритие како и неговите ученици".

На балетот на Смокварски му недостасуваше **„Изобилство на ритмички експресии што ги дава македонската народна музика и воглавно е ограничен на прилично едноличен ритам, што во претставата, покрај играчка, внесуваше и музичка монотонија"**. Затоа им препорачуваше на македонските композитори, поточно од нив бараше да имаат предвид дека **„балетската музика над се мора да биде ритмички богата, по мотив оригинална и доколку во основа и е фолклорот, во таа мерка стилизирано за да може фантазијата на кореографот да не се стеснува и да не и се пречи со оро, да се размавне во доменот на играчката класика".**

На крајот на подолгиот напис беше напишано дека доколку се остварат предвидувањата на Хаскел деја Југословенските балерини според темпераментот и начинот на игра се предодредени **„да ги пополнат празните места на нестанатите руски големи уметници во светскиот балет, тогаш сигурно на прво место ќе бидат македонските балерини".**[55])

„Д. Парлиќ., со инвентивност го стилизирал темпераментот на безименит народен играч, ги внел елементите на она 'оригинално' и 'наше'.

Ослободувајќи се од конвенционалниот кодекс на шаблонизираните движења („Балетска импресија" – вежбата на балетската група што се приготвува за претставата, психолошки доловениот трепет и премин од проба кон претстава), интензивно и длабоко црпејќи од народниот бит („Македонска повест"), а со занесот на широките и послободни технички изразени средства (визијата во третата слика т.е. љубовната игра околу расцветаното дрво, изјавата на љубов и играта околу стомната, танцот на девојките во почетокот на втората слика итн.) нашиот балетски ансамбл, кореографот Парлиќ го насочил кон неоспорно правилниот пат".

За играта на Натка Пенушлиска, натаму пишуваше дека **„во нејзиниот покрет се глорифицираше чудната хармонија на внатрешниот уметнички жар и складност што го одухотворуваше покретот и мимиката. Пробивајќи се низ замрсените патеки на егзалтацијата (средба крај чешмата) и моменталните и неочекувани душевни депресии (решението да бега од дома) Натка Пенушлиска со снагата на инфантивна чистота долови еден неверојатно суптилен и сложен лик".**[56])

Тетарот од Кочани замина на својата прва голема турнеја по градовите на Македонија: Титов Велес, Кавадарци, Неготино, Струмица, Радовиш, Штип, Злетово, Кратово, Свети Николе, Куманово. На ова гостување тие ја прикажуваа „Досетлива девојка". Кога ќе се прочитаат одгласите од оваа гостување, ќе се види дека тие ја има придобиено публиката со својата **„полетност, упорност и сериозност кои проличуваат при исполнувањето на улогите. Паѓаа во очи и некои добри артисти, како Љубица Ампова во улога на Фениса, Борис Стојчев како Луциндо, Димитар Тодоров како Бернардо, Станка Христова како Герада и Никола Димитров како Хернандо, кои имаат сценска рутина и прилични интепретаторски можности. Во тоа е успехот на режисерот Борис Стојчев кој овие поизразити таленти ги определил за носители на главните улоги. Општо земено, освен некои слабости кои се сосем разбирливи, исполнувањето на комедијата задоволува".**[57])

Титоввелешкит театар ја реализираше својата најуспешна турнеја во источна Македонија. Таа тараеше 17 дни и на прикажаните претстави присуствуваа над 4.000 посетители. Театарот добиваше покани да гостува и во други градови, но заради недостиг на време не ги реализираше. Сепак **непланирано прикажа претстави во Дојран, Ново Село, Пробиштип и Стојаково. За 17 дни театарот прикажа 17 претстави со просек од 200 посетители, а со приходот од претставите ги покри расходите создадени од турнејата.**

Малцинскиот театар замина на турнеја по Југозападна Македонија со претставите „Хасанагиница" од Огризовиќ, „Зулумќар" од Ќоровиќ, „Женидба" од Гоголь и „Коштана" од Б. Станковиќ. На 8 јуни ги посети Гостивар, Дебар, Струга, Охрид, Прилеп, Титов Велес, Штип, Кочани и Радовиш.

Театарот во Штип, премиерно ја прикажа пиесата „Пучина" од Б. Нушиќ на 10 мај 1953 година. Драмата ја режираше В. Недков и Д. Зајков. Сценографи беа Рунте-Којзеклиев. Улогите ги толкуваа: И. Арев, И. Зенделска, В. Арева, З. Иванов, Д. Симова, С. Бошњак, В. Крупишки, С. Зарковски, Љ. Ронева и Д. Зајков.

Градскиот театар во Струмица ја прикажа премиерата „Две дузини црвени трендафили" од Алдо Бенедети во режија на А. Протугеров во мај. Во неа настапија Алберто-А. Протугеров, Верани П. Френкова, Марина-И. Салџиева-Розина и С. Монев-Томазо Савели.

Комедијата „Холивуд" од Роман Невјеровиќ, во режија на С. Гогов беше прикажана во јуни. Улогите ги толкуваа: К. Џартова-Мар, С. Гогов-Џек, А. Думов-Томпсон, А. Протогеров-Мак Нил.

Од 2 до 4 јули 1953 година во Белград беше започнат Конгресот на драмските уметници на Југославија. На него дојдоа до израз многу различити мислења за „Нацрт уредбата на управување со театрите"... **„Според едните, управувањето на театрите и натаму требаше да се остави на управниците и директорите, а според други, требаше да се оствари целосно самоуправување на колективите".** Секретарот на здружението укажа дека треба да се остави

полна слобода на поголемите колективи, но истовремено да се обезбеди и авторитет на управниците и директорите. На Конгресот беа заштитени авторските права на артистите а посебно беше осудено „тезгарењето“, особина на поединци кои во летните месеци најчесто настапуваат со програми без уметничка вредност. Со тоа тие го потценуваат вкусот на публиката. Остра беше забелешката за рецензиите на театарските претстави во печатот, што беа оценети како **„недостатно стручни и површни“.** За да се избегне таа појава беше предложено издавање на стручно списание.[58])

Операта на МНТ ја прикажа премиерата на **„Вертер“** од Масне во режија на М. Сабљик, а под диригентство на Тодор Скаловски на 10 јули. Сценографијата беше на Василије Поповиќ-Цицо, а костимите на Ана Петрова. Помошник режисер беше Васил Ќортошев. Во изведбата настапија: Артур Сурмејан како Вертер, Стефан Русјаков како Алберт, Методи Илиевски како Кмет, Јосип Фишер како Шмит, Васил Јаневски како Јохан, Милош Петков како Брилман, Данка Фирфова како Шарлота, Евгенија Бишкуп како Софија и Танка Марковиќ како Кеткен. За улогата на Вертер, што ја толкуваше Артур Сурмејан, критичарот напиша дека несоодветно ги прикажа страдањата на Вертер. **„Беспорно тој има еден убав мецокарактер тенор, но методот по кој пее не му дозволува на слушателот ни приближно да ја добие вистинската илустрација на неговиот сочен тенорски глас. А. Сурмејан не пее слободно. Постојано го притиска гласот со тоа му пречи да излезе во својата природна убава боја-и натаму дополнува-со неслободното пеење Сурмејан си ја одзима можноста да биде варијантен при интерпретацијата и со овој начин на пеење неговиот глас звучи во сите моменти од 'Вертер' еднакво т.е. како кантилена“.** Критичарот става примедба и за глумачката изведба на Вертер, со тврдењето дека беше комотен за рецитативите во вториот чин **„што се толку содржајни и што го навестуваат крајот на Вертера, беа премногу форте отпеани, така што нивното дејство на слушателот го изгуби својот резон д'етр. За крајната фаза која ја прекинува смртта, тој ја пее до крајот и потоа умира“.**

Шарлота на Данка Фирфова беше интерпретирана **„со полно разбирање“.** Шарлота е пишувана во низок регистар, што не и **„лежи потполно на гласовните можности на Данка Фирфова и тоа беше пречката нејзиниот убав и сочен мелодрамски сопран да дојде до полн израз. Но, и покрај оваа пречка, таа успева на еден дискретен и сериозен музички и глумачки начин добро да ја протолкува ролата на Шарлота, а на некои места, на пример, аријата 'Тоа писмо' дури со претензии на голема оперска пејачка и тоа потполно оправдана“.** Посебно беше одбележано пеењето во третиот чин во големата арија на Шарлота во која Фирфова **„во моментот заборава на белканто и почнува по еден сосем природен начин, што е типичен за конкретниот момент: таа им се оддава на своите душевни преживувања и успева да ја предаде Шарлота во една интерпретација што е достојна и за поголеми сцени од нашата“.**

Софија **„млад, сочен, убав и сигурен сопран. На младата пеачка, интерпретаторка на Софија и препорачуваме да продолжи со пеачката студија“.**

За Скаловски како диригент беше напишано дека оставаше впечаток на **„возбуден, но кој сигурно го водеше оркестарот. Во увертирата уживавме. Првиот чин како и останатите се предадени добро. Му замеруваме дека преминот од драмски акценти кон лирските ги предаде многу остро, што не би одговарало на Масне, макар што во некои фрати од операта'Вертер' се забележува вагнеризам. Смртта на Вертер беше предадена сугестивно и беше задоволство да се слушаат музичките фрази, што по конструкција се толку едноставни, а по содржина толку топли, благородни, чувствителни и човечки“.**

За Младен Саблиќ беше речено дека вложил многу труд. Операта беше **„поставена добро, но не и толку правилно. Првата сцена е доста скучена. Нема простор, ниту пак доволно зеленило и шума во дворот на Лотината куќа“.** Вака поставена првата сцена не одговараше на убавата фраза што ја пее Вертер **„Вечна природо мирисот твој што го дишам јас“.** Беше ставена забелешка и на последната сцена. Според критиката таа не одговараше на дејствието како и на мимиката на двајцата Вертери што отскокнуваше од епохата.[59])

Во Скопје се почесто се говореше за неопходноста од формирање на Младински театар. Иницијативата за тоа потекна во Кукленот театар. Благодарејќи на тоа Градскиот народен одбор на Скопје ја прифати оваа иницијатива **„Оти со неа навистина ќе пополниме една нужна празнина во културната наобразба на нашата младина. Сега со Младинскиот театар ќе може да се добие еден, така да се изразам континуитет во добивањето театарска култура. Кукленот театар, Младинскиот театар и Народниот театар.**

Засега мислиме дека ќе биде најдобро ако Младинскиот театар биде заедно со Кукленот театар. За таа цел би се искористил веќе постоечкиот уметнички ансамбл при Кукленот театар, се разбира со нужното дополнение на нови уметнички кадрови. Овде се мисли на учениците од Театарската школа од Скопје, како и на артистите од Народниот театар кои, впрочем, барем во прво време, би помогнале во однос на режија и слично.

Ние во ГНО веќе одржавме советување со компетентни за оваа работа лица. На состанокот присуствуваа и претставници на ГК на Народна младина и ЦК на Н. Младина од Скопје. Мислењата се општи и заеднички. Дниве се предвидува уште еден состанок на кој главно би се дискутирало за репертоарот на Театарот. Има предлози, и јас сум за таквиот предлог, Младинскиот театар да се ориентира повеке на школските писатели. Со тоа мислиме дека средношколската младина практично би можела да ја следи наставата по литература, изјави другарот Бражански, референт при ГНО за просвета“.[60])

Потребата од втор театар во Скопје, беше постара идеја на културната јавност на Скопје, додека желбата на тн културната бирократија беше за основање на некаков театар, што во основа ќе регрутираше публика на Народниот театар. Се разбира, требаше да поминат повеќе години за да се создаде нов театар, што созреваше макотрпно, без да може во почетокот да ги обелодени своите желби. Затоа потребата од создавање на алтернативен театар на Народниот времено беше заобиколена, иако желбата на многумина и во театарот и надвор од него, во оваа насока беше бескомпромисна.

Во текот на сезоната 1952/53 година, Народниот театар ги прикажа премиерите „Девојка без мираз“ од Островски, „Помладата сестра“ од Џерома Кодброва и Џозеф Филдс, „Вообразен болен“ од Молиер и „Пепелашка“.

„Тенденцијата на репертоарната политика на дирекцијата на драмата во Скопје е делата што подолго, подобро да се студираат, односно да се прикажуваат што поквалитетни претстави, макар и на штета на бројот на премиерите, оти како што овде обично велат 'повеќе сакаме да со две добро припремени премиери привлечеме 50.000 гледачи, отколку со 5 послаби да примиме во куќата се на се 25.000'. Ваквата политика има свое озбилно оправдување во тоа што ако ансамблот се навикне солидно да ги припрема делата, потоа не ќе може да настапи со послабо припремени дела. Имајќи во предвид дека ансамблот е бројчано мал и воглавно составен од сеуште млади уметници, по овој пат по кој се развиваше на прв поглед спор, но и неминовен и единствено добар при овие услови“. И покрај желбите на репертоарот да се стават делата на големите класици или Шекспир или античките класици **„заради спомената причини е невозможно. А и недоволната зрелост на публиката влијае на репертоарската политика но не во голема мера“.**

Сезоната започнува на 20 август, со цел да се продолжи со постановката на „Македонска крвава свадба“. Премиерата се очекуваше на 25 септември. Пиесата ја режираа Д. Костаров и П. Прличко, а ја преработија Петре Прличко и Венко Марковски. Како втора пиеса на репертоарот беше планирана „Г-ѓа министерка“ од Б. Нушиќ, а во режија на П. Прличко. Потоа беа зацртани уште и драмите **„Дон Цезар од Базана“** од Хозе Ечегерајам што беше во **„романтичарски жанр“** во режија на Д. Костаров, па **„Отело“** на Шекспир, што требаше да се подразбере **„како пробен камен на своите сили. На него ќе се работи три, четири, може и повеќе месеци. Ќе го режира Костаров“.**

Се очекуваше нова национална пиеса и во дирекцијата на Драмата се пријатно **„изненадени, дури одушевени од новата пиеса на двајца помлади македонски писатели кои ја обработуваат на оригинален начин ситуацијата во Скопје по Илинденското востание“.**

Во театарот постоеше само еден режисер порано, потоа со режија започнаа да се занимаваат и актерите Петре Прличко и Илија Милчин. Бидејќи театарот беше граден само за потребите на Драмата, но откако во зградата започнаа да работат уште и опера и балет, едниот колектив му пречеше на другиот. **„Решението на овој проблем е дотолку созреано да е потребно одвојување на Драмата од Операта, оти и едниот и другиот колектив имаат кадрови кои би можеле да обезбедат потребен број претстави. Доколку би дошло до одвојување развојот на Драмата и Операта би бил поправилен и попотполн. За скопската публика тоа би значело отварање на поголеми и подобри услови за културен живот. Но, заради досега објективни разлози овој проблем засега нема да биде решен“.**[61])

Операта планираше во наредната сезона да ги прикаже: **„Еро од оној свет“** од Јаков Готовац, **„Севилски берберин“** од Џакомо Росини, **„Аида“** од Верди и **„Мадам Батерфлај“** од Пучини. Балетот премиерно планираше да ги изведе **„Шехерезада“** од Римски Корсаков, **„Балерина и бандит“** од Моцарт и **„Покана за игра“** од Вебер. Овие три дела требаа да бидат **„интегрирани“** во една претстава во кореографија на А.– Доброхотов. Како втора премиера на балетот беше предвидена **„Копелија“** од Лео Делинт.

Битолскиот театар за наредната сезона предвидуваше да прикаже девет примиери. Од нив пет требаа да бидат од домашни автори, а четири од странски. Станува збор за: **„Македонска крвава свадба“** од В. Чернодрински, **„Чест“** од В. Иљоски, **„Луѓе без вид“** од J. Кулунџик, **„Ивкова слава“** од С. Стремац и **„Г-ѓа министерка“** од Б. Нушиќ, како и **„Витез на чудесата“** од Лопе де Вега, **„Мариус“** од Марсел Пањол и **„Ноќи на гнев“** од Салакру, додека за деветата премиера беше речено дека дополнително ќе биде определена.

Титоввелешкиот театар најави прикажување на премиерите: **„Чест“** од В. Иљоски, **„Македонска крвава свадба“** од В. Чернодрински, **„Бесниот Теофило“** од J. Гец и уште една од домашен и странски автор.

Театарот од Прилеп, во текот на своето тригодишно постоење прикажа повеќе од 30 премиери, односно 300 претстави, што ги гледаа околу 50.000 посетители. Во новата сезона театарот ги ангажира актерите на Битолскиот театар: Предраг и Блашка Дишленковиќ, Никола Автовски, Марија Врциќ, Живка Георгиева и Дуко Велевски. Вака кадровски засилен театарот планираше во наредната сезона да ги прикаже **„Витез на чудесата“, „Македонска крвава свадба“, „Гаволштините на Скапен“, „Драга Рут“** од Норман Красне и оперетата **„Мамзел Нитуш“** како и **„Општинско дете“** од Б. Нушиќ. Режијата на пиесата **„Витез на чудесата“** ќе му биде доверена на Димитар Османли, Тој, во Битолскиот театар ги имаше режирано веќе пиесите **„Гаволштините на Скапен“ „Сите мои синови“** од А. Милер и **„Без третиот“** од М. Беговиќ.

Во репертоарниот план на премиерите на **„Здодевна комедија“** од Фадил Хаџиќ, **„Мајстори“** од Рачо Стојанов, **„Недорашче“** од Фон Мазин, **„Доктор по невољa“** од Молиер, **„Еквиноцио“** од И. Војиновиќ, **„Чест“** од В. Иљоски, **„Слуга на двајца господари“** од Голдони и уште една пиеса од домашен автор.

Во Штип беше прикажана, како прва премиера, **„Мирандолина“** од К. Голдони, во режија на М. Зенделски. Во главните улоги настапија: Р. Радев Д. Зајков, И. Арев и З. Иванова.

Театарот во Титов Велес ја отвори сезоната со премиерната изведба на **„Чест“** од В. Иљоски. На не присуствуваше и авторот. Режијата беше на Борис Бегинов, сценографијата на Тома Владимирски, а во главните улоги настапија: Стојна Апцева, Љубица Ефремова и Димитар Петров.

Со претставата **„Севилски берберин“** во Куманово, гостувал театарот од Ниш. Таа беше изведена на летната сцена.

Театарот во Битола премиерно ја прикажа пиесата **„Чест“** од В. Иљоски на 24 септември. Со таа премиера беше отворена сезоната. Режисер беше Димче Стефановски, а во главните улоги настапија: Ацо Стефановски, Оливера Филипова, Мара Георгиева и други.

Сезоната на Охридскиот театар заврши на први септември. **„Борејќи се со проблемот на сопственото финансирање, и со не големиот персонал (десет артисти и двајца технички работници) овој сеуште млад колектив со успех го исполни овогодишниот репертоарен план. Охридскиот театар единствен во нашата Република, работеше и през летниот период јули-август, давајќи свои претстави пред гостите во овој наш туристички центар“.** Во претходната сезона овој Театар прикажа 7 премиери: **„Зона Замфирова“, „Бегалка“, „Протекција“** и **„Чест“.** Освен овие премиери театарот прикажа и две актуелни весели емисии. Театарот гостуваше во Кичево и Струга и за 3 дни прикажа 5 претстави од кои една бесплатна за војската. Тековната сезона беше започнат на 15 октомври, а во реперотарскиот план беше предвидено да бидат прикажани премиерите **„Холивуд“** од Перандолино, **„Инспекторот дојде“, „Милионерски Неапол“** од Едуардо Де Филипо, **„Лошата жена“, „Власт“** и **„Македонска крвава свадба“.** Во МНТ беа Б. Кичец и П. Петровски-технички раководител, на практично обучување од 1 септември до 15 октомври.[62])

Струмичкиот театар проблемот со режисер, реквизитер и осветлител сеуште не го имаше решено. Во репертоарската политика тој изврши преориентација. Согласно на својата нова уметничка ориентација беше најавено наместо досега изведуваните комедии, да бидат форсирани драми. Тоа беше значаен чекор за натамошно уметничко оформување на овој млад ансамбл. Во театарот работат 13 актери. За тековната сезона беше предвиден следниот репертоар: **„Чест“** од В. Иљоски, **„Севдахот на Ислама“** од М. Богоевиќ, **„Сите мои синови“** од А. Милер, **„Ѓидо“** од J. Веселиновиќ, **„Бог да ја прости тетката“** од Г. Икономов, **„Нора“** од Ибзен, **„Еквиноцио“** од Воиновиќ, **„Хасанагиница“** од Огризовиќ, **„Школа за жени“** од Молиер и уште едно драмско дело. Премиерата на **„Чест“** беше планирана да биде изведена на 11 октомври. Се вршеше адаптација на зградата **„се тапацираат сите ложи со кадифе, се изградија работни кабинети на директорот и режисерот, се изврши генерален ремонт на салонот, сцената и друго. Исто така, се предвидува проширување на просториите на Градскиот театар и се смета дека е потребно да се направи помошна сцена и административни одделенија. Театарот во ова година ќе добие 3.000.000 динари“.**[63])

„Одамна тетовската публика не беше ги поздравила така бурно и одушевено членовите на Градскиот народен театар како при изведбата на премиерата на „Фамилија Бло“ од Љубинка Бобик. Покрај особеното залагање на сите учесници кои се трудеа да дадат што пореални ликови во толкувањето на улогите, декорот и гардеробата за кои, од постоењето на театарот до денес, се потрошени најголеми парични средства, беа ретко богати, додека режијата на Панта Николиќ и овој пат дојде до израз. За одбележување е дека артистката Убавка Славуик во улогата на Ната и Марица Грнчаревска во улогата на Косара, овој пат дадоа изразито добра глума. Зад нив не заостануваа и Панче Василевски во улогата на Јаблан и Ацо Цветковски во улогата на Светозар Сикиќ. Веројатно дека ваквиот добар почеток ќе биде пресвртница во досегашната работа на овој театар, кој минатата година , поради разни субјективни и објективни причини претрпе голема криза и беше во прашање неговото понатамошно постоење.“

Во репертоарот на тековната сезона беше предвидено да бидат изведени следните пиеси: **„Чест“, „Женидба“** и **„Обичен човек“.** Предвидена беше обновата на **„Пат во злочин“** од М. Крањец и **„Коштана“,** но во нова режија. Средствата со кои располагаше театарот беа ограничени. Тие едвам беа достатни за исплатување на десетте вработени, како ни за елементарно покривање на расходите за декорот и костимите.

Во Малцинскиот театар за наредната сезона беа предвидени шест пиеси во рамките на шиптарската група и тоа : **„Лажец“** од Голдони во режија на Тодор Николовски, **„Беса“** од Сами-Деј Фрашери во режија на Абдуш Хусеин, **„Скапеновите подметнувања“** во режија на Тодорка Кондова, а во рамките на турската група следните пиеси: **„Со сила**

доктор" од Молиер и **„Коштана"** во режија на Абдуш Хусеин и **„Големите срца"**. А. Ремзи во режија на Шерафетин Енби. Започнувајќи од тековната сезона театарот одлучи да прикажува по три претстави седмично и тоа во среда, сабота и недела. Истовремено беше најавено премиерното изведување на **„Лажец"** од Голдони и **„Со сила лекар"** од Молиер.

Околискиот театар во Гевгелија ја отвори сезоната со пиесата **„Прст пред носот"** од Јоже Хорват, а во режија на Саво Павловиќ, еден од основачите на предвоениот театар во Гевгелија. Тој, по дванаесет години, одново одлучи да и се претстави на гевгелиската публика, но овој пат и како толкувач на улогата на Жагар што ја **„одигра со доста разбирање, се соживеа со неа. Во изговорот на македонскиот јазик не беше сигурен, му недостигаше акцент. Инаку, него гевгелиската публика го познава и од него очекува многу како режисер и управител на театарот. Олга Ринчева во улогата на Мици, Жагарова жена, немаше некои нарочни моменти за истакнување, со оглед на тоа дека нејзината улога, во поголем дел е пасивна."** Ружа Икономова, како Вера **„добро го погоди типот на една во години, уште неомажена мома"**. Родна Данаилов како Нада **„главно задоволи"**. Душко Данаилов како Саша **„не даваше поло разбирање за она што сакаше да го прикаже. Тој има смисла за сцена само му недостасува рутина"**. Жарко Хаџи-Кајче како Обад **„не даде се од себе. Ми се чини ја потцени улогата. Хохштаплерскиот карактер на „докторот" не беше истакнат во доволна мера. Иначе Хаџи-Кајче има рутина и е слободен на сцената"**. Лале Икономов, како Шипек **„во прилична мера го погоди типот на еден блазиран старец"**. Слободан Велковски во улогата на Кумот: **„да имаше помалку истакнување на комичниот карактер на својата улога, ми се чини дека би бил многу добар"**. Рада Петковска како Елвира **„на сцената беше доста слободна, добро владееше со јазикот, само кај неа се чувствуваше недоволна играност"**. Другите учесници, односно Мара Бојкова, Ванчо Дуганов, Петар Јанчев, Лука Зајков, Санде Дојнарлиев и Лиле Дуганова **„со мали недостатоци, главно задоволија. И покрај тоа што од артистите се очекуваше повеќе, публиката, ова прикажување го прими со задоволство."**[65])

Проблемот во врска со неопходност за поголема застапеност на националната драма во нашите театри беше добро позната тема. За неа се пишуваше, размислуваше и се бараа најсоодветни одговори зошто драмската литература заостануваше зад поезијата. Со пиесата „Чест" на Васил Иљоски проблемот повторно беше актуелизиран. Сите театри во внатршеноста ја имаа на својот репертоар, освен драмата на МНТ. А во тоа време ако нешто не беше прикажано и не само прикажано, туку и играно, режирано на некоја сцена, тоа не беше признато, т.е. имаше третман како да не постои. Горчливото искуство на драмата на МНТ со пиесите „За родниот кат", „Задруга", „Гоце" практично ги обесхрабруваше раководните луѓе на театарот на посмели чекори во ова насока. Постоеше и еден негаторски став кон домашната драма па дури и кон она што претставуваше валоризирано наследство (Иљоски, Панов, Крле). А кон се ново што ќе се појавеше резервираноста беше поголема. Се бараа дела, мајсторски напишани, какви што беа играните од арсеналот на светската драмска литература, без готовност театрите да партиципираат со својот труд. Позната беше вистината дека театарите во Републиката беа неспоредливо понапред во својот подем одошто развојот на драмската литература. Како да беше заборавено дека театрите не можат да се развиваат без соодветен развиток на националната драмска литература. На оваа тема пишуваше Јован Бошковски. Тој направи еден вид биланс на тие состојби во изминатите 8 години. **„Два неуспела обида, пропаднати уште при првата изведба, една комедија ('2:1') со краткотраен живот, неправедно, не по своите драмско-литературни квалитети и една драма во стихови „Гоце", напишана во стилот на романтичарските драмски дела. – Тоа е нашиот осумгодишен биланс во областа на драмското творештво".**Како успех беше регистрирано дека на репертоарот на Драмата на МНТ беше поставена „Македонска крвава свадба" и појавата на пиесата „Чест" од Васил Иљоски и тоа прво на страниците на списание во последно време. Јован Бошковски ја виде пиесата изведена на Титоввелешката сцена, во која средина не беше разбрана. Вреднувајќи ја „Чест: Бошковски пишуваше дека таа **„стои само во литературната основа, во стремежот на авторот да ги прикаже одвнатре карактерите и судбините... наместо да се ориентира кон една лирска интерпретација, изведбата овде инсистирала на надворешното, особено во последните два чина, така што тоа го покрило и она малку лирско што се добило со чесен напор пред тоа, во претходните чинови... Инаку, оставена само на својата фабула, драмата „Чест" би прозвучила на многу места како произволна конструкција, многу места би ја откриле својата мелодрамска леснина, многу нешто од фактурите на драмското во неа би се разголило како ефтин ефект, пресметан на тоа да предизвика сочувство за судбината на јунаците. И многу нешто би добило сива боја на натуралистичка верност на Животот"**. Натаму, Ј.

Бошковски за пиесата „Чест" ја напиша констатацијата дека таа претставуваше **„највреден литературно–драмски текст во досегашната наша домашна продукција"**. Според Бошковски драмата не требаше да се игра во стилот **„на романтичарски психолошки драми со јарки бои, силни карактери и страсти и повишена внатрешна патетика, или како натуралистичко-реалистичка слика од животот. Ни едното ни другото. Драмата „Чест" бара реалистички третман, за да ги задуши романтичарските акорди и да ги ублажи натуралистичките драстичности, но тој реалистички третман мора во себе си да носи и извесно поетско лирско осмислување на постапките и карактерите, еден лирски, ќе се осмелам да кажам, чеховски штимунг"**. Јован Бошковски ја прозва и Драмата на МНТ **„говорејќи отворено, за исполнување на оваа задача, и останува должен на нашата литература и на нашата читателска и театарска публика, нашиот највисок драмски ансамбл, Драмата на МНТ. Мислам дека токму во средбите со него, оваа драмска творба, што ветува многу и по однос на нејзиниот автор и по однос на нашето драмско творештво ќе дојде најдобро до израз"**. [66])

За жал Драмата на МНТ не ја постави оваа пиеса на своја сцена. Пиесата „Чест" прв ја изведе театарот во Охрид, а потоа и театарот во Титов Велес. Своето **„мнение"** за претставата во Титов Велес го изнесе Кочо Данов. Според него **„основниот недостаток и е што е многу статична. Особено првите два чина. Речиси се е во раскажување на лицата. Ако, на пример, Милка треба да искаже едно свое расположение, таа тоа го прави низ огромни монолози, искажувајќи една работа со преголем број зборови. Вакви искажувања често се повторуваат. Ако две лица треба да кажат нешто, тие тоа го постигнуваат низ долги дијалози, заковани за два стола или за миндер–, дијалози што често на гледачот му изгледаат бескрај и затоа му го исцрпуваат трпението и вниманието во салонот чувствително опаѓа, при тоа, искажувањата се многу разводнети"**. Примедби беа ставени и на некои **„наместени"**, **„нелогични"** сцени, па затоа препорача **„преработка"** на драмата, истовремено кажувајќи дека поставувањето на пиесата **„не е некоѐ најдобро решение кога се става на репертоар"**.

За самата претстава последните пет, шест реда Данев пишува: **„Некои од артистите дадоа делимично доста добра игра. Особено се истакнуваа со прилично погодени ликови Милка, Јосиф, Никола и Ставре, додека ликот на Стефана не беше воопшто погоден".**[67])

Во рецензијата за премиерната изведба на „Чест" во Битола, во почетокот се потенцира значењето на секој принова во нашата драмска литература. **„И за тоа појавата на новата драма „Чест" од Иљоски претставува значаен настан за нашиот културен живот воопшто, а за нашиот театар посебно, и на здраво место. И не случајно драмата „Чест" веднаш ги освои сцените на нашите театри. Нејзиниот збор веќе се слуша од сцените на Титов Велес, Битола, Охрид, Струмица, а наскоро и од Прилеп, Тетово и др.**

Како литерарна творба драмата на Иљоски доаѓа во редот на нашите добри драми, а секако е негова најдобра драмска творба. Тематиката е од печалбарскиот период од животот на нашите луѓе од втората половина на XIX век. Земајќи ја како основен мотив верноста, честа на печалбарската жена, која скоро целиот живот го поми-

нува разделена од својот маж, со натчовечки напори во борбата против младоста, против крвта, авторот не останува на површината на тогашната конвенционалност, на стереотипниот национално-социјален аспект на сликање на нашето минато, и се задлабочува во обработувањето на психологијата на луѓето. Смело се зафаќа со комплексите на тие маченици за да ја објасни нивната животна драма. Но колку е импресивен во изнесувањето на психолошките, толку е блед и декларативен и неинвентивен во изнесувањето при сликањето на општествената карактеристика на времето:.

Рецензентот натаму напиша за опасностите при поставувањето на драмата. Но, благодарејќи на присуството на авторот во текот на подготовките на претставата, беа постигнати резултати и во **„областа на режијата и на сценографијата“, така и во играта на артистите од главните па се до епизодистите“**.

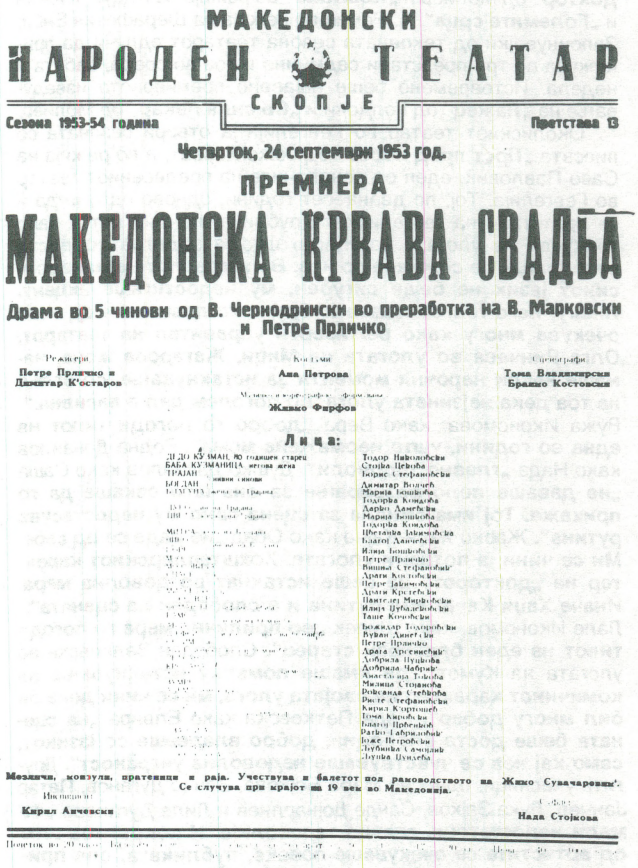
За режијата на Димче Стефановски беше напишано дека **„мирно ја води претставата, постојано пазејќи се од големи гестови што никако не би одговарале на менталитетот на тие наши луѓе, но сепак, никогаш не паѓајќи во монотонија. Голема улога изигра добриот мизансцен ненаметлив, убедлив и свеж – тој беше важна изразна компонента и фактор во предавањето атмосферата на делото. Уште кога режисерот би смеел да изврши драматуршка ресекција на текстот (исфрлање на Пандорка, бришење на местата што се повторуваат, скратување на дијалозите меѓу Стефан и Никола, монологот на Наум) претставата би добила концизност и динамика“**.

За Оливера Филипова (Милка), Аџо Стефановски (Стефан) и Мара Георгиева (Анга) беше напишано дека **„ги совладале главните улоги“**. О. Филипова **„даде убедлива трансформација и на моменти во нејзината игра прозвучуваа акорди на скоро детска нежност, што на тој лик исполнет со копнеж и протест и дава пластичност“**. Аџо Стефановски **„ја даде на својата улога потребната тежина и реалистичка сила“**. Мара Георгиева **„влегла во психологијата на една наша мајка од печалбарско време“**. За улогата на Елена Тешанова како баба Менда беше напишано дека имаше успех **„некои детали од нејзината игра одушевуваа со својата инвенција“**. Беше пофалена и инвентивноста на епизодистите, па декорот на Иван Мелников што **„работен внимателно со амбиција, одговориле на духот на времето и на постановката на претставата“.**[68])

На сцената на театарот во Прилеп пиесата „Чест“ ја имаше поставено Димитар Гешоски. За него рецензентот Миле Поповски во написот по повод премиерата напиша дека **„макар и даровит артист, потфрли не само како режисер, туку и како артист во толкувањето на улогата на Стефан“**. Натаму беше напишано дека тој **„немал сили да се ослободи од интерпретацијата на „Чест“ во Битолскиот театар“**. Како Стефан **„даде блед лик монотон и гласовно далеку под своите можности“**. За Нада Гешоска, во улогата на Милка беше напишано дека **„не го даде она што можеше и што требаше. Макар што даде воглавно целосен лик, приемлив, ја немаше нејзината свежина и сочност“**. За Нада Галска, во улогата на мајката критичарот напиша **„стереотипен лик на мајка од дилетантските претстави. Површен, безбоен. Приемлив беше ликот на баба Менда од Блага Алимпиоска но премногу „мирисаше“ на битолската баба Менда“**. За Аџо Михајловски како Јосиф беше речено **„убава креација во епизодната улога на Јосиф рибарот даде (единствено тој) жив човек. Беше задоволство да се гледа тој старец кој како од животот да се изгубил во таа средина каде се глуми“**. Рецезентот му имаше ставено остра забелешка и на сценографот затоа што не се придржуваше на упатствата на авторот како и на **„звучноста и светлосните ефекти“** што беа **„точка само за себе“**[69]).

Во чест сна одбележувањето на педестгодишнината на Илинденското востание, Драмата при МНТ премиерно ја прикажа **„Македонска крвава свадба“** од В. Чернодрински на 24 септември. Управата на МНТ го оправдуваше поставувањето на оваа пиеса со тврдењето дека тоа претставува негов придонес во прославата на Илинденското востание. За таа цел пиесата ја **„преработиле“** Венко Марковски и Петре Прличко, така што **„постигнале поголема сценографска исходност, исфрлајќи ја втората сцена од оригиналниот текст, намалувајќи ја должината и сценската изживеаност на монолозите и скратувајќи ги текстовите на хероите во прилична мера низ целата драма, а нарочно оние нивни делови што се оптеретени со тогашен политички вербализам. Мотивација на тоа, покрај специфичните барања на сцената, може да се најде и во тоа што дијалозите на Чернодрински имаат пред се коментаторска улога на настаните, а освен тоа се градени и со народно конвенционални реплики што се карактеристично обележје и шарм на нашиот говор“**. И натаму **„со преработката се изменети улогите на Трајана и Спасета пред судот; Валијата добил попречистен и поубедлив текст во судот и со вметнување во вториот чин во куќата на бегот. Богдан како тип е убаво дополнет со неколку нови реплики; а со вметнување на Косачот Асан како сведок е направен смел обид што не паѓа в очи со некаква наметливост. Воопшто, преработката на В. Марковски и П. Прличко е приемлива, ако се одземе упадливиот факт дека тоа на места се сведува на гол текст т.е. на исфрлање од текстот се она што нема најдиректно објаснувачка врска со движењето на сцената.**

Режијата на П. Прличко и Д. Костаров е незабележлива и во позитивната и во негативната смисла на зборот“. Всушнсот, според рецензентот тие немаа некоја **„особена задача“** при постановката, но затоа **требаа да посветат поголемо внимание на ритамот, а не да се оди „едноднмензинално“**. Истото важеше и за актерите, бидејќи немаа **„некои особени задачи за творечко решавање“**. Тодор Николовски како Кузман **„даде просечно остварување“**. Стојка Цекова како баба Кузманица **„делуваше реалистички до натурализам“**, Борис Стефановски, како Трајан **„совесно го предаде ликот на таткото, нарочно на сцената на судот“**, Димитар Волчев како Богдан **„успешно дебитира и со оскуден текст наполно го оформи типот на неповерливиот, скептичен селанец“**. Марија Бошкова и Тодорка Кондова како Благуна и Цвета играа во алтернација. Кондова беше подобра како Цвета **„делуваше поу-**



МАКЕДОНСКИ
НАРОДЕН ТЕАТАР
СКОПЈЕ

Сезона 1953-54 година — Претстава 13

Четвртак, 24 септември 1953 год.

ПРЕМИЕРА

МАКЕДОНСКА КРВАВА СВАДЬА

Драма во 5 чинови од В. Чернодрински во преработка на В. Марковски и Петре Прличко

Режисери
Петре Прличко и Димитар Костаров

Костими
Ана Петрова

Сценографи
Тома Владимирски
Бранко Костовски

Музичка коректорска форма
Живко Фирфов

Лица:

ДЕДО КУЗМАН, 90 годишен старец — Тодор Николовски
БАБА КУЗМАНИЦА, негова жена — Стојка Цекова
ТРАЈАН, нивни синови — Борис Стефановски
БОГДАН, нивни синови — Димитар Волчев
Марија Бошкова
Тодорка Кондова
Дарко Дамевски
Марија Бошкова
Тодорка Кондова
Цветанка Јаковчевска
Благој Јаковчевски
Илија Бошковски
Петре Прличко
Вишна Стефановски
Драги Костовски
Петре Јаковчевски
Драги Костовски
Панчелеј Мирчевски
Илија Цветковски
Таше Кочовски
Божидар Тодоровски
Вукан Христески
Петре Прличко
Драга Арсеновска
Добрила Цуцкова
Добрила Чабрилс
Анастасија Тодосова
Милица Стоиновска
Ровсанда Стефанова
Ристе Стефановски
Катица Кацарчиќ
Елена Кацарска
Благој Цветковски
Ратко Гавровски
Боже Петровски
Љубинка Самоиловска
Љупка Цуцкова

Мезимчиња, ковзули, пратеници и раја. Учествува и балетот под раководството на Живко Сувачаровски.
Се случува при крајот на 19 век во Македонија.

Извршител
Кирил Анчевски

Сценограф
Нада Стојкова

спело и поаутентично токму со таа дискреција и усетна неприсиленост“ додека како Благуна Марија Бошкова **„има во себе нешто поизворно и во таа улога остварува вонреден нем контакт со Цвета“**. Дарко Дамески како Дуко **„покажа дека овладал со сценскиот простор и со сценскиот израз. Неговиот Дуко е природен и свеж“**. Петре Прличко, како Исмаил Оџа **„успеа да створи, и сликарски и акустично, еден потполн тип со несомнена мајсторска истенченост“**.

Осман бег на Илија Џувалековски **„делуваше неоспорно сугестивно со својата визуелна одмереност“**. Кирил Ќортошев како Вели паша **„со својот вонреден усет за пречистен сценски израз, ги потврдува и низ оваа скромна улога своите несомнени актерски можности“**. Драги Крстевски, како жетварот Митре имаше **„видлива способнсот за карактерни роли“** додека Драга Арсениевиќ **„со лесно вживување во улогата на измеќарката на Осман бег – Ајше“**, а Тома Киров (секретар на Уќуматот) **„делуваше необикновено живо во визуелна смисла“**.

Костимите на Ана Петрова имаа **„успел впечаток на вкус и реалност, оставија, нарочито костимите на Цвета и Асан“.**[70])

Нешто во подоцнежната рецензија за **„Македонска крвава свадба“** публикувана во **„Современост“**, а од перото на Јован Костовски, во почетокот беше нагласено дека **„оваа трагедија во 5 чина всушност е типична битова драма што го прикажува мачниот живот на македонскиот човек во периодот пред Илинден. Како и целото литературно и драмско дело на Војдан Чернодрински и „Македонска крвава свадба“ има за цел да придонесе за издигнувањето на духот на луѓето во Македонија во борбата за национално ослободување и издвојување човечки права“**.

Натаму Ј. Костовски напиша **„Ако при тоа Народниот театар, по сопствено признание, бил принуден да го 'спушти својот редовен критериум и да не ги суди со обичната строгост книжевните вредности на 'Македонска крвава свадба', тоа кај него ќе биде за прв пат, бидејќи во постојаната потрага по близок, свој литературен материјал тоа го правел и порано, дури, по наше мислење, таква концесија на потребите за домашен репертоар многу повеќе може да се допушти кога е во прашање драмско дело што му припаѓа на минатото по времето на своето настанување, отколку кога се работи за современо литературно дело“**.

Откако укажа на недостатоците на делото, Костовски се осврна врз неотпорностите во **„современата реализација“** што ја направи Венко Марковски и Петре Прличко. Исфрлањето на втората сцена, преработката на ликот на Осман бег и валијата го смета за оправдано, иако во случајот со валијата **„си дале нешто повеќе слобода“** кога го прават обичен уценувач и слично. Според критичарот погрешно беше обоен и ликот на Богдан. Некои изрази на Трајан (против попот и кодобашијата) ги сметаше за невкусни, а го критикуваше и револуционерното фразерство; па внесувањето на современи разбирања кај косачот Асан и слично. Во преработката добро беше решен крајот на делото иако можеше да биде **„пологичен и сценски поефектен“....**

И покрај овие забелешки што ги направив за работи за кои мислам дека не се погодени во преработката, тоа сепак претставува приспособување на 'Македонска крвава свадба' за прикажување и денеска. Туку, со повеќе литературни совесности и со повеќе уметничко чувство и разбирање би можело секако да се даде и знатно подобра преработка, променлива за нашите современи сваќања за драмската уметност“.

Режисерите на претставата Димитар Костаров и Петре Прличко настојуваа да ја осовременат пиесата и да ја адаптираат за потребите на денешниот човек. **„При тоа несомнено знатно им помогнала реалистичноста на самиот такст, но нивна заслуга е што ситуациите и ликовите ги имаат обележено со продлабочена психолошка условеност. Сцените се цврсто и логично поврзани, а ликовите поставени еден спрема друг во животно верен однос, до колку тоа импресивно не го попречува самиот текст“**.

Натаму Костовски продолжува **„далеку сме од тоа да им препишеме на режисерите некакво откривање на нови патишта во режијата на битова пиеса, но останува фактот дека успеале главно да ги совладаат тешкотиите на еден текст без многу уметнички квалитети и да дадат претстава во најмала рака, коректна. А тоа, во условите на режијата на оваа одредена битова пиеса, чии слабости во главни линии ги наброивме, секако не е мала заслуга и мал успех“**.

За улогата на Цвета што ја толкуваат две актерки, рецензентот напиша: **„додека Цвета на Марија Бошкова има повеќе темперамент, поразиграна крв и распеана младост (во првиот чин) дотогаш Цвета на Тодорка Кондова се појавува со знатно попрефинето чувство и посуптилна психологија... Инаку кај обете улогата е обработена совесно и акцентирана доследно. Во секој случај, и Цвета на Марија Бошкова и онаа на Тодорка Кондова делуваат уверливо и многу топло“** За улогата на Благуна во интерпретација на Марија Бошкова тој напиша дека **„има повеќе мајчинска топлина, повеќе трагика и трепет“**.

Во примедбите на сметка на Илија Џувалековски во врска со толкувањето на ликот на Осман бег, меѓу другото, беше напишано дека **„повторувањето на нешто еднаш веќе најдено, макар колку тоа да е убаво, верно и уметничко, застрашува да стане манир“**. Тоа беше забележливо **„во ставот движењето, мимиката и гласот“**.

Петре Прличко се појавуваше во две улоги **„со очигледен стремеж да ја потцрта разноликоста на својата скала од артистички можности, тој го дава оџата како религиозно и суеверно затупавен старец, обележувајќи го тоа и со визуелни и со акустични артистички елементи. Неговиот Исмаил–оџа е немоќен подгрбавен старец со млитави движења и придушен шушкав глас – за да се појави како кумот Мојсо со весела свадбарска безгрижност што оди до распашаност“**.

Овчарот Спасе на Драги Костовски **„внесува искрен занес и извесен лиризам, а Кирил Ќортошев како Вали паша покажува склоност кон психолошко задлабочување, кое ретко излегува од рамките на интелектуалистичкото расчленување“**. Тома Кировски како секретар на Уќуматот **„делува доста конвеционално, особено надворешно–визуелните елементи, со кои оцртува традиционален општинската. Дедо Кузман на Тодор Николовски е обележен со човечност и чесност на стар селски домаќин, а баба Кузманица во објаснувањето на Стојка Цекова има верна амилијарна интимност. Борис Стефановски, како Трајан е искрен во изразот. Димитар Волчев го предаде неблагодарниот текст на плашливиот Богдан со желба да ги избегне рескостите а на улогата. Но во тоа текстот го влечеше во ефекти што не ги барал самиот тој. Со младешка свежина и жив темперамент пријатно делува Дарко Дамески во улогата на Дуко“**.

За сценографите на претставата Тома Владимирски и Бранко Костовски беше речено дека **„ја следат концепцијата на режисерите за реалистичен приказ и затоа даваат верен сликарски приказ на просторот одреден за дејство“** и натаму неговиот впечаток за сценографите и костимографот Ана Петрова смета дека **„во крајна линија беше поволен, но премногу урамнотежен мирен и еднолиниски“**.

Критичарот беше незадоволен како од музичкото така и од кореографското изведување. Независно од тоа заклучната констатација гласеше: **„Скопската театарска публика ја прима пиесата 'Македонска крвава свадба' особено добро. И после десетина претстави салата на театарот е секогаш полна до последното место. Тоа е разбирливо: нашиот народ го сака своето минато и сака да се потсетува на него. А 'Македонска крвава свадба' носи во себе дел од тоа наше тешко но и славно за нас секогаш мило минато“**[71])

И Штипскиот театар премиерно ја изведе пиесата „Македонска крвава свадба“ од В. Чернодрински, во преработка на В. Марковски и П. Прличко, а во режија на Илија Арев. Недостигот на поголем број на актери театарот го реши со помош на ученици и хонорарни актери од кои некои играа и по две улоги. **„Она што веднаш паѓа во очи е неуедначеноста, претераноста во гестикулации и на повеќе места непотребните, силни несогласувања во дикцијата. Тоа особено се однесува за првиот чин.**

Сцена од „Македонска крвава свадба“

В. Нетков во ролата на Дедо Кузман се покажа со елементарните особености на еден осумдесетгодишен старец. Толкувањето беше убедливо изведено“. Иванка Зенделска како Баба Кузманица **„дејствуваше импресивно“.** В. Радев, како Трајан настапи со актерски усет. Д. Симова во ролата на Благуна, главно остави добар впечаток. М. Атанасков како Спасе **„макар што настапува за прв пат во овој колектив, ги покажа своите неспорни глумачки квалитети“.** И. Арев како Мојсо, **„го даваше тонот на сцената во последниот чин“.** П.К.Кимов во ролата на Осман бег **„ги имаше типичните особини на еден чифлик–сајбија. Неговата строга натура ги држеше на завидна висина настаните“.** В.Нетков како Вали–паша и Д.Попов како Исмаил–оџа **„на своите места беа погодно избрани. Од други помали роли треба да се истакне З. Иванова, која што и овој пат беше срдечна и природна во ролата на Ајша. Сценографијата на П. Георгиев и Г. Зафировски беше едноставна. “** [72])

Прилепскиот театар, тековната сезона ја отвори со пиесата „Витез на чудесата“ од Лопе Де Вега, а во режија на Димитар Османли. „И покрај многуте тешкотии и лошите услови за работа благодарение на цврстата работна волја, упоритоста и талентираноста на младиот режисер Димитар Османли, организационата способност на неговиот асистент Душко Наумовски и интензивното поединечно залагање на артистите, исполнителот на сценографијата и техничарите, ансамблот на овој театар успеа да и пружи неколкучасовно уживање на својата публика“.

Одушевениот рецензент од гледањето на претставата продолжи со следните зборови: **„на сцената од Прилепскиот театар, тргнувајќи од постановката, амбиентот, декорацијата, убавите и складни костими, поминувајќи на глумата, брзото, разиграно и живо темпо на дејството, хармонично изведените ситуации, мајсторски предаденият мизансцен, добриот и животно верен контакт меѓу личностите – од сите тие елементи се ткаеше килимот на претставата, полн со складно шаренило, топлина и лирска ведрина“.** Беше критикувано градењето на некои ликови, на кои им недостасуваше **„острина за психолошко изградување на ликот“**, а и **„гласовно изразување на чувствата и во извесни моменти гласовна адаптација на текстот, а со тоа и до извесна степен, трансформација на состојбите на ликот“.** Се што беше речено досега зборува дека **„Беше обезбеден и полниот и досега најголем успех на прилепскиот театар“.** За толкувачите на улогите Кузман–Витезот (Никола Автовски), и Изабела (Нада Гешоска) беше напишано дека **„по својата пластичност, адекватно изведување на функцијата, прецизно сваќање задачата на ликот, успешно преминување од една состојба во друга, одржување висината на интензитетот, интимно влегување и соживување со ролата и нејзината жива реакција и логично реално нијансирање внатрешната состојба во богатите изразни средства, преку надворешни манифестации, – тие успеаа да ни претстават два извонредно живи, сугестивно убедливи и животно верни лика“.** Со слични комплименти беа опсипани и другите исполнители. Гого Ристески (Камило) **„дејствуваше лирски топло и пријатно“**; Кирил Жежоски (Тристан) и Марица Бркиќ (Беатриче) **„беа исто така многу успело и наполно објективно надворешно, а и во голема мерка психолошки оформени“.** За Душко Наумовски, како Патрицио пишуваше дека **„се појави како оформен и реален лик“.** Димче Шилоски (Ломбардо), Димче Гешоски (Леонато) и Олга Наумовска (Октавија) **„беа исто така добро реализирани ликови. Истото може да се рече и за останатите бидејќи воопшто не доаѓаше во прашање и некој лик да биде сосем слаб или стереотипен. Сите елементи што беа внесени во реализирањето на ликовите, одговараа наполно на соодветните ликови“.**

Сценографските и костимографските скици беа од Бојан Ступица и Мира Глишиќ. Тие беа во хармонија со другите аспекти на претставата. За успехот на изведената декорација значаен беше и придонесот на Петар Ангеловски. [73])

Малцинскиот театар ја прикажа премиерно пиесата **„Лажец“** од Голдони, а во режија на Тодор Николовски на 22 октомври.

„Судејќи по претставата имав впечаток дека режисерот добро управуваше со својата група, убаво го извлече духот на комедијата и направи една успешна претстава. Низ целата претстава се чувствуваше една складна внатрешна поврзаност, едно хармонично единство, зошто ниедна сцена, ниедна личност не делуваше самостојно и истргнато, зошто во секој момент од претставата ја имавме пред очи основната мисла и делото во целина. Изведувањето на ова дело го обележува видливиот успех на овој млад колектив кој со љубов и амбиции пристапува кон секој задаток и кој токму затоа чекори сигурно напред“.

Марк Марку ја толкуваше насловната улога и **„даде солидна глумачка студија. М. Марку со својата интепретација силно го оживе ликот на лажливецот, кој се обидуваше во секоја ситуација да се снајде, но кој беше откриен во своите лаги“.** Успешно изиграни ликови беа на Шабан Гаши (Панкрацио), Фатиме Лозана (Беатриса), а Хурие Хана (Росаура) и Махмуд Думани (Балонти).

Треба да бидат споменати и артистите **„кои покажаа добри резултати како на пр. Суад Мехмед, Џафер Паласка, Пауна Широка и други. Нацртот за декор од Тома Владимирски и техничкото осветлување на Љубиша Бумбиќ, значеа убав придонес кон претставата“.** [74])

Турската група при Малцинскиот театар ја прикажа премиерата на **„Со сила лекар“** од Молиер, во режија на Абдуш Хусеин. Режисерот можеше да ја **„почувствува онаа фина Молиерова иронија спрема ништожноста и нетрајноста на сите оние што не се трудат во животот да остават по себе светла трага. Може да се каже дека режисерот, нарочно во третиот чин многу внимателно ги обработил моментите суштински врзани за развојот на комедијата“.** За настапот и резултатот од толкувањето на улогите, рецензентот за Бехик Садулах, како Геронт напиша“ **„Со прилично успех но во поедини моменти му недостасуваше нужната достоинственост“.** Сабахат Џиноли како Лисинада **„прилично солидно и покрај тоа што улогата е многу сложена и тешка“.** Абдуш Хусеин, како Згонарел **„со прилично хумор, а и многу прецизно ни пружи една впечатлива студија на човекот кој по силата на околностите станува лекар. Треба да се одбележат и неговите складни движења, мимика и дикција“.** Бинас Сулејман, како Мартина **„не даде лик на жена што се обидува во секоја ситуација да се снајде“.** Шерафетин Неби како Валер даде **„успешна креација благодарејќи на своето пластично изнесување на битните моменти во улогата“.** Илдис Хасанага како Жаклин **„покрај добрите остварувања во извесни моменти беше малку неподвижна и премногу достоинствена“.** Фахри Незир како Лукас **„ја исполни успешно својата задача“.** Екрем Зекирија, Идриз Емин, Љубомир Бумбиќ и Љутви Сејфула **„задоволија, а нарочно со целисходноста на движењата и говорот во кој имаше прилично иронија“.** Сценографијата на Тома Владимирски“ **„неодалечувајќи се од стандардното овоз-**

можи да се добие амбиент на една средина во која се одигрува дејствието на комедијата“ [75])

Малцинскиот театар „шиптарската група ја изведе премиерата на пиесата „Беса“ од писателот Сами Фришери, по националност Албанец, а во јавноста познат како турски писател.“ Пиесата ја режираше Тодор Николовски кој даде „вонредна целост во која секој детал е на своето место, а целината е полна со динамика и драматика. Исто така тој имаше добри запазувања во диференцијацијата на ликовите и нивните стремења. Најдобри остварувања во оваа пиеса даде Махмуд Думани“. Марк Марку во улогата на Реџеп „успеа да ни се претстави како жив, разбран и симпатичен младич“. Шабан Гаши како Фетах „даде остварување убедливо и ефектно“. Хурие Хана како Ванда „не само со зборовите туку и со добра мимика и гестови успеа да ја изрази болната трагика во улогата“. Џафер Палсака како Демир–бег „општо земено беше добар, но во поединии моменти можеше да биде и подсотојанствен“. Вера Јозе како Марјуса „дискретно ги оживе особеностите на креацијата. Во останатите улоги учествуваа Суад Мехмеди, Паулина Широка, Зија Бериша, Хавзи Незир, Бедри Лама, Фаик Адеми, Бајрам Таип, Месрет Чаволи и други.“ [76])

Турската група на Малцинскиот театар во Скопје ја прикажа премиерата на „Коштана“ од Бора Станковиќ, а во режија на Абдуш Хусеин кој не успеа да ја почувствува „интимната и топла атомосфера на старо Врање“. Најуспешно остварување во пиесата беше улогата на Арсо што ја толкуваше Шерафетин Неби. Улогата на Митке ја толкуваше Муса Халим „без подлабока психолошка продлабоченост.“ Незакет Јашар како Коштана со својата појава одговараше на ликот. Во другите улоги учествуваа Екрем Захерија, Идриз Емин, Бајрами Таип, Љутфи Сејфула, Бедри Лама, Љубиша Бумбиќ и други. Сценографските решенија беа на Т. Владимирски и во основа задоволија“. [77])

По неколку обновени претстави, Народниот театар од Кочани се претстави со премиерата „Мајстори“ од бугарскиот писател Рачо Стојанов. Оваа пиеса во текот на војната ја постави Бугарскиот театар во Скопје. Режисерот Борис Стојчев успеа да проникне во времето, оставајќи го личниот момент на споредан план, повеќе градејќи ја својата концепција „борбата за мајсторство, за уметност во резбарството.“ Режисерот ја играше ролата на Живко и „тој даде едно ненасилно, убедливо остварување на комплицираната психологија на резбарот. Особено силно дејствуваше неговата игра во првиот чин, кога дојде до израз неговиот неоспорен усет за гест, мимика, говор и предавање на најдробните и суптилни нијанси.“ Станка Христова беше една од најдобрите актерки на театарот која во улогата на Милкана „даде зрела, продлабочено–чувствителна креација. Нејзиниот карактер беше верен, свеж и полнокрвен, а чувството на љубов и обврска беше уметнички зрело предадено.“ Митко Тодоров во улогата на Најден „макар што соживеан и со доволно рутина во комични роли, во овој прв обид за драмска креација наполно задоволи. Особено убедливо дејствуваше неговиот карактер во третиот чин, а кога се разочарува од љубовта на Милкана и кога доваѓа до неговото душевно пропаѓање.“ Од помладите артисти кој успеаја да се ослободат од „основните дилетантски движења“ беа за одбележување напорите на Благој Стојчев, Никола Христов, Ванчо Теодосиев и Сане Митев. Рецензентот не беше задоволен од толкувањето на ликот на Добри што го играше инаку талентираниот актер Никола Димитров. „Сценографијата досега боледуваше од недостаток на концепција. Новиот сценограф Наско Ангеловски во „Мајстори“, временски верно и уметнички убедливо ја оствари својата замисла. Со неговото доаѓање во Кочанскиот театар е остварена поволна атмосфера и реални предиспозиции за поставувањето и на пообемни и потешки дела.

На крајот заслужува внимание и техничката работа под раководство на Никола Христов.“ [78]) По релативно кратко време, театарот во Кочани ја прикажа и пиесата „Бог да ја прости тетка“ од бугарскиот писател и актер Н.Икономов. Премиерата беше изведена во режија на Борис Стојчев и сценографија на Наско Ангеловски на 16 ноември. Режисерот ја „ослободил комедијата од непотребниот баласт на ефтини ефекти што и дава посебно дејство на комедијата.“ Никола Димитров (Киро) и станка Христова (Анче) прикажаа „најубави креации во комедијата

Тие верно претставија една малоумна малограѓанска девојка. Нарочно симпатично делуваше Никола Димитров во ролата на подредениот. Пријатно изненадување кое заслужува секаква пофалба претставуваа креациите на Благој Коцев (Алтиков) и Стојчо Стојанов (Димитар). Првиот ослободувајќи се од стереотипните улоги на љубовник со една извонредна сугестивност ја предаде ранетата и болна душа на стариот пензиониран научник, пропаднат со една невозможна малограѓанска средина.“ Лилјана Пешева „делуваше моќно и прилично верно и претстави жена која господари во својот дом и во својата околина. За одбележување се и добрите улоги на Наско Ангеловски кој се истакнува непринудено помагајќи ја замислата на режисерот.“ [79])

Во своите белешки од посетата на Струмичкиот театар, новинарот многу вистинито го опиша текот на претставата изведена во текот на една студена декемвриска ноќ во недостатно затоплен салон. А во вакви услови горе–долу, се одржуваа претставите речиси во сите театри во внатрешноста. Авторот на написот напиша „ги запознав пред самиот почеток во претставата. Во една единствена гримиорна беа сите на окуп. Тие артистите, режисерот, декоратерот и сите што на полната сала од струмичките граѓани оваа вечер требаа да ја прикажат комедијата 'Бој да ја прости тетка'. Планоните на театарот е наскоро да се постави 'Училиште за мажи' од Молиер и 'Нора' од Ибзен, како и да се прослави петгодишнината на театарот. Откако звонцето го најави почетокот на претставата, сите артисти отрчаа на сцената, а печката околу која беа збрани остана сама. Завесата се дигна. „Но, пред претставата да почне просто налета бран од страшна студен како токму под сцената да беше сместен мразалник. Седеа до директорот И. Цурев, покрај сцената. Обајцата земневме... и сите останати во седиштата покрај сцената. А таму над мразалникот нормално се одвиваше претставата... Во пауза после првиот чин директорот забрзано се изгуби од својата ложа. Појдов по него и на мое големо изненадување го најдов во кожув каде влегува и излегува од мразалникот (сцената). Во гримиорната не беше ниту еден од артистите. Сите беа на сцената. Но не беше во прашање неовладан текст на некој артист или некој друг неочекувано искрснат проблем. Тие сите ги наместуваа кулисите за вториот чин....Во гримиорната забрзано влезе артистот Шаламанов со повредена глава. Ми кажа дека кулисата му паднала на глава, а да би настапил на сцената мораше да ги симне завоите“. [80])

Струмичкиот театар премиерно ја прикажа пиесата „Севдахот на Расим“ од Ахмед Муратбеговиќ, а во режија на Д.Колчаков и И.Цурев. „Тие успеаа да ни го дочараат амбиентот, да не возбудат и да ни наговестат оти идните остварувања можат да бидат поуспели. Цурев како Османага покажа и изразито добри глумачки квалитети и голем пропуст се правел досега што не му се овозможувало да настапува и реализира ликови кои се паметат. Џартева како Расима убедливо глумеше и нејзината креација е повеќе од добра. Креацијата на Думов на еден од најталентираните артисти во ансамблот како Рашко е една од неговите послаби реализации. Гогов како Рас, успеа да ни покаже дека се повеќе расте. Неговиот лик имаше во себе голема доза на пластичност а декламаторството беше речиси сосема отстрането. Алексов, како Мехмет бег симпатично глумеше... Јорданова како Фатима досега постигнала најповеќе. Таа беше природна и приемлива. Френкова како Агиница имаше симпатична креација... Монев како Мушан даде една многу успешна креација... Сценографијата на Колчаков беше повеќе од добра. Изработката на декорот од Монев задоволи, а костимите на Димов не импресионираа“. [81])

Струмичката публика беше пријатно изненадена од изведбата на „Бог да ја прости тетка“. Таа беше доказ дека доаѓа повторно времето на успешни претстави како што беше со премиерата на „Мирандолина“. Д.Колчаков режисер на претставата „ни се претстави самостојно и докажа дека работите може да ги постави и изведе студиозно при напорите на дочарување на амбиентот... а режисерот

Колчаков **„заедно со целиот театарски колектив, и овој пат успеа да не засмее, да го привлече нашето внимание и да не натера да ракоплескаме. Во оваа изведба немаше послаб и посилен чин, само што при крајот на комедијата темпото малку спласна.**

Најсилен впечаток во оваа претстава остави артистката Георгиева како Стефана. Таа најмногу се сживеа со улогата што ја толкуваше. Меѓутоа, тоа уште не го доизградила својот гласовен регистар што треба да биде почувствително обоен во психолошките преоди. Д.Колчаков како Карпузов, А.Думов како Христаки и П.Босиљанов како Димитар, **ни покажаа од изведба до изведба, се подобро се уобликуваат ликовите. С.Гогов како Петко овојпат подобро ја разработил својата рола, се стремел да биде поживотен и поприемлив. Но, сепак кај него има извесно позерство и статичност. А.Алексиев како Никола успеа да го оживи ликот што го толкуваше, но во некои појави во првиот и третиот чин, даде неоформена креација... Шаламанов како Сремски и Цртева како Карпузова дадоа осредни креации.**

Сандо Монев како сценограф и овој пат задоволи. Најуспела сценографија даде во вториот чин каде што амбиентот беше сосема прилагоден и се оправдуваше и од настаните и целата атмосфера која требаше да биде таква каква ја видовме“. [82])

Во репертоарот на Тетовскиот театар завидно место, покрај другите, заземаа и делата на Б. Нушиќ. Оттаму како втора премиера беше изведен **„Обичен човек“** во режија на Аџо Цветковски **„при што се покажа дека овој талентиран артист, покрај успешниот стандарден режисер Панта Николик, има услови да стане добар режисер. Тој учествуваше во пиесата и како артист во улогата на Душан и успеа да се претстави со солидна интерпретација. Од артистите со особено добра улога се истакнаа Панче Весовски во улогата на Викентие. Треба да се истакне и неговата одлична маска. Покрај него се истакна и Душан Магденовски во улогата на Јованча Мицик“.** Како недостаток во режија се смета **„што не успеал да ја согледа стереотипноста и монотоноста на Бранка Марковска во улогата на Марија која досега даваше добри интерпретации. Потоа недоволниот акцент кај Маца Трпеска во улогата на Зорка, извесна укоченост кај Милош Моисовски во улогата на Арсо, додека кај младиот талентиран артист Панче Грнчаровски се чувствуваше извесна неспретност. Несомнено дека кај некои од нив тоа доаѓаше од големата преморепост што ја условуваше техничката работа околу местење на декорот и другите технички работи непосредно пред нивната појава на сцена. Треба да се одбележи дека сценографијата на Панче Грнчаровски и изработката на декорот од М. Мојсовски и Д. Магденовски заслужуваат признание.“** [83])

Театарот во Куманово немаше проблеми со публиката бидејќи имаше своја, благодарејќи на традицијата, квалитетот на изведбите, добрата игра на актерите и изборот на квалитетни дела. Во стариот салон на некогашното приватно кино по седми пат беше прикажана **„Зона Замфирова“** од С. Сремац. Колективот беше составен од 9 професионални актери кои во минатата сезона настапија во 7 премиери. Кадровскиот проблем беше најтежок, посебно по заминувањето на првенката на театарот Ана Такова за членка на Драмата на МНТ, а на чие место беше ангажирана Виолета Џамбазова. Од технички персонал театарот располагаше само со еден гардеробер, магационер и столар, додека еден службеник е истовремено не само благајник туку и архивар и книговодител. Недостигот на средства ги принуди актерите истовремено да бидат и технички работници-декоратери. Се играше и со сопствен реквизит. Народниот одбор му додели на театарот помалку пари, одошто народните одбори на Прилеп, Титов Велес и Битола. На театрите во тие градови во новата 1954 година беше предвидено зидање на нов театар со модерен изглед и функција.

Сцена од „Клопче“

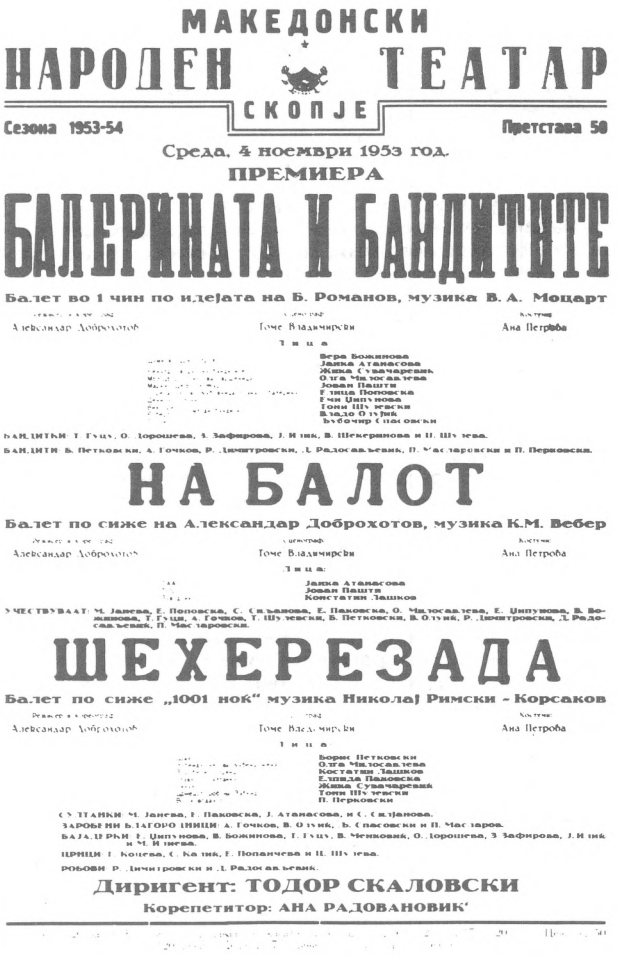
Сцена од „Шехерезада“

Недостатоците на театарот не беа за потценување. Тие се гледаа во неуедначеното ниво на претставите, недостатната соработка со Советот на театарот, како и поради немање на постојан режисер. За 15 дни беше подготвена премиерата на **„Клопче“** од Н. Будак. Таа ни со изведбата ни со текстот не ја имаше задоволено публиката. Во тек беше работата на **„Шума“** од Островски. **„Но, точно е дека во Куманово и покрај сите тешкотии се работело посовесно отколку што го бара тоа формалната службеност. Ќе остане уверението дека тие луѓе чувствувале љубов кон својот позив и во чие име претрпувале многу непријатност“.** [84])

Театарот во Штип ја прикажа премиерата на **„Школа за жени“** од Молиер во режија на В. Нетков. Претставата беше прикажана со успех срдечно наградена од публиката со долги аплаузи. **„Природност и ненаместеност тоа е позитивна одлика на режијата, а замерката би можела да се движи само во рамките на онаа збрканост што нечесто не дозволуваше ликовите да бидат разјаснети до крај. И по се личи, токму за тоа А. Протугеров во улогата на Арнлоф не можеше целосно да ги раскрие своите способности иако неговиот Арнлоф задоволува“.** За Иванка Зенделска како Ањеси пишуваше дека **„и овој пат, играјќи ја наивната Ањеса остави најдобар впечаток“.** Д. Нетков како Хорације **„иако имаше неоспорни квалитети, сепак беше стереотипен“.** И. Арев како и З. Иванова како Жоржета **„оставија добар впечаток“.** За одбележување беше напорот на **„костимерот С. Кецев и декоратерот Н. Ангеловски кои во многу помогнаа комедијата да се изведе успешно“.** [85])

„Нема ништо поубаво и попријатно за гледачите ако, напуштајќи ја театарската сала го понесат со себе радосниот впечаток дека гледал една целосно изведена претстава заокружена и издржана до крај каде не ќе мора да се издвојува фрагментарно успелото од морето на натегнатото и неуспелото.

На оваа премиера ние имавме можност да го видиме скоро целиот (ако не и целиот) ансамбл (а тоа е многу важно) заангажиран во исполнувањето на најразновидни улоги, имавме возможност да го видиме неговиот жив механизам во огледалото на еден богат регистар од често спротивни улоги (Олга Милосавлева–Мерцедес, во



МАКЕДОНСКИ
НАРОДЕН ТЕАТАР
СКОПЈЕ
Сезона 1953-54 Претстава 58
Среда, 4 ноември 1953 год.
ПРЕМИЕРА
БАЛЕРИНАТА И БАНДИТИТЕ
Балет во 1 чин по идејата на Б. Романов, музика В. А. Моцарт
Александар Доброхотов Томе Владимирски Ана Петрова
Т и ц а
Вера Божинова
Јанка Атанасова
Жика Сувачаревиќ
Олга Чалосавлева
Јован Пашти
Елица Поповска
Ема Ципунова
Томи Шћ ѐвски
Владо Ошљак
Љубомир Спасовски
БАНДИТИ: Т. Гуџу, О. Јорошева, З. Зафирова, Ј. Илиќ, В. Шекеринова и П. Шћ ѐва.
БАНДИТИ: Б. Петковски, А. Гочков, Р. Дичитровски, Д. Радосављевиќ, П. Мастаровски и П. Перковска.
НА БАЛОТ
Балет по сиже на Александар Доброхотов, музика К.М. Вебер
Александар Доброхотов Томе Владимирски Ана Петрова
Т и ц а:
Јанка Атанасова
Јован Пашти
Константин Зашков
УЧЕСТВУВААТ: М. Јанева, Е. Поповска, С. Сп.јанова, Е. Паповска, О. Чалосавлева, Е. Ципунова, В. Божинова, Т. Гуџи, А. Гочков, Т. Шћ ѐвски, Б. Петковски, В. Ошљак, Р. Дичитровски, Д. Радосављевиќ, П. Мастаровски.
ШЕХЕРЕЗАДА
Балет по сиже „1001 ноќ" музика Николај Римски - Корсаков
Александар Доброхотов Томе Владимирски Ана Петрова
Т и ц а
Борис Петковски
Олга Чалосавлева
Константин Зашков
Елизавета Паповска
Жика Сувачаревиќ
Томи Шћ ѐвски
П. Перковски
СУЛТАНКИ: М. Јанева, Е. Паповска, Ј. Атанасова, и С. Сп.јанова.
ЗАРОБЕНИ БЕЛОГОРОНИЦИ: А. Гочков, В. Ошљак, Љ. Спасовски и П. Мастаров.
БАЛАЏЕРКИ: Е. Ципунова, В. Божинова, Г. Гуџу, В. Чемиовиќ, О. Јорошева, З. Зафирова, Ј. Илиќ и М. Илиева.
ЦРНИЦИ: Г. Конева, С. Кајтаќ, Е. Попанчева и П. Шћ ѐва.
РОБОВИ: Р. Дичитровски и Д. Радосављевиќ.
Диригент: ТОДОР СКАЛОВСКИ
Корепетитор: АНА РАДОВАНОВИЌ

'Балерина и Бандити' но и Забеида во 'Шехерезада'. Исто Ј.Пашти, Г. Лешков, Ј. Атанасова, С. Силјанова и други)...

Ако фрлиме макар и летимичен поглед на балетските претстави од поскоро време ќе уочиме се почести алтернации, се почесто менување на улогите, употполнување на солистичкиот ансамбл т.е. избегнување на предрасудата дека една балерина може да толкува само одредена и однапред предзначена улога. Испробувајќи ги своите сили во најразлични места, Доброхотов совесно и упорно ги приготвуваше нашите млади танчери за поодговорни задачи, фактички помагајќи им да го најдат своето место како би се рекло, својот фах."

За успехот беше најзаслужен А. Доброхотов, бидејќи кај него го доби **„најадекватното кореографско толкување особено во Моцартовата, Балерина и бандити' и Веберовата. 'Покана за танц '(т.е. комбинација помеѓу деловите од операта 'Волшебен стрелец' и 'Покана за танц'). Мајсторската и инвентивната рака на Доброхотов успеа да го долови оној чудно успреплетен Моцартов трпнеж ту со комични ту со сериозен призвук, ту детински полетен, ту резигниран, обојувајќи го со романтичарскиот повез на исчекувањето и напрегнатоста.**

Еднооким бандит топчија (Д. Спасовски). правата редица пред провизираната гардероба па сите танцови поставени изврсно со смисла за карактеризација и функционалноста на чекорот верно го изразуваат императивот на музиката делувајќи импресивно". Во играта посебно се имаа истакнато: Ж. Сувачаревиќ (водачот на бандитите) со **„широки и слободни покрети"**; Ј. Пашти (заробениот маркиз) со **„психолошка продлабоченост и животна сугестивност"**; Олга Милосавлева (бандитовата свршеница) и Елица Поповска (заробената балерина) која **„со својата балетска техника внесувајќи го својот нескриен темперамент во секој гест"**. Ема Ципунова со **„нејзиното полетно жизнорадосно упаѓање во танцот на младите селани"**. Смилка Силјанова со **„монументално извиена линија"**, Јанка Атанасова со **„отмена и смирена грација го носеше најизразито лирскиот акцент на оваа вечер".**

Во **„Балетската импресија" „на нашиот балет ја покажа својата зрелост во смисла на техниката но во 'Покана за танц' на продлабочување на психологијата на ликовите. Ако 'Балетска импресија' е огледало на неговата виртуозна техника оваа премиера е чекор понатаму – чекор на изнесување на ликовите.**

Според критичарот женскиот ансамбл **„сеуште изразито доминира над машкиот ансамбл".**

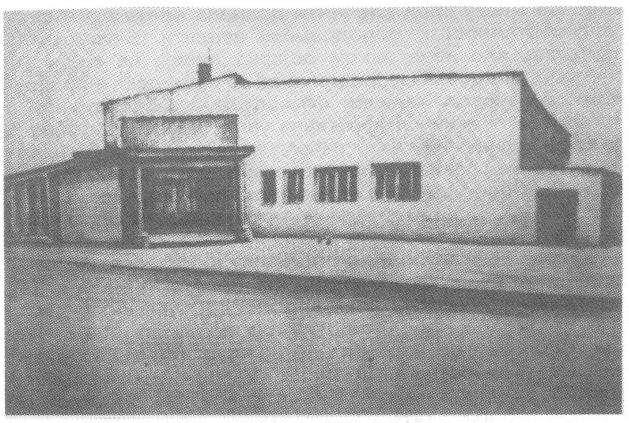
„Балетскиот ансамбл ја надрасна мачната и најтешка фаза од својот развоен пат, фазата на почетништвото" (Ацо Алексиев).

По многу перипетии со кои беше испреплетен тешкиот и напорен пат по кој се движеше Кукленот театар од денот кога беше прикажана првата претстава во салонот на МНТ; по тешките и сложени услови во кои работеше во фискултурната сала на женската гимназија, куката конечно се смести во одделна зграда. Така доби свој салон и ката конечно се смести во одделна зграда. Така доби свој салон и какви такви простории за канцеларии, работилници и магазини. Всушност, театарот стана сопственик на Културниот дом на бегалците од Егејска Македонија, за која цел беше адаптиран, поточно приспособен за работа. Во салонот имаше 400 седишта, а беше приспособена и сцената за нормално прикажување на претстави. Додека се вршеше адаптација на зградата, колективот ја подготви претставата **„Ѓаволот и чевларот"** од Воимил Рободан. Таа свечено беше прикажан во сопствената зграда (што се наоѓаше пред главната пошта на ледината, односно до киното „Младина" и Природно научниот музеј, а што сега е дел од плоштадот), на 13 декември 1953 година. Пиесата всушност беше драматизација на еден расказ од Август Шеноа. Во репертоарниот план на Кукленот театар до крајот на сезоната беа предвидени за изведба пиесите: **„Рибарот и духот"** од Жељка Хел, работен според мотиви од „1001 ноќ"; **„Волшебникот од Оз"** и **„Шума Стриборова".**

Свеченоста по повод отварањето на новите простории, беше одржана во 10 часот изутрина, а потоа беше прикажана премиерата.

Во изведбата на **„Ѓаволот и чевларот"** се говореше за еден **„своеобразен подход при уметничкото вообличување, за напорите на артистите да дадат што повеќе, за инвенцијата на режијата (режисери Петре Прличко и Тодор Грбевки), која од една прилично тешка материја се трудела да изнесе пред гледачите една посебна драма".** Интересот што оваа премиера **„го предизвика сред нашите најмлади, јасно говори за неопходната потреба од работата на еден ваков театар во Скопје и не само во Скопје.**

Отварајќи ја својата нова театарска сезона во нови и поудобни простории за сценска изведба, колективот на Кукленот театар вложи максимум усилби што подобро да се претстави пред својата публика. Во таа смисла има очевидни постигнувања во настојувањата да го подигне уметничкото ниво на своите претстави".[86])



Сосема беше разбирлива долгата пауза од прикажувањето на првата премиера на 13 февруари („Златната шамија") до втората реализирана на 13 декември 1953 година, бидејќи таа беше предизвикана со адаптација на зградата. Овој неколкумесечен период без премиера, но со прикажување на претстави по градот и Републиката го диктираше создавањето на услови за уселување на новата зграда, без што неможеше да се замисли натамошната успешна работа на театарот.

Но, просторни тешкотии немаше само Кукленият театар, туку и Македонската државна филхармонија, што навлегуваше во својата четврта сезона од основањето. Пробите се одржуваа во студијата на Радио Скопје, а поретко и во салата на Музичката школа. Поради зафатеноста на салоните честопати се случуваше Филхармонијата да ги одлага пробите, па и концертите. Филхармонијата му плаќаше по 400 динари на час за користење на салонот на Радио Скопје. Но, и покрај тоа, не беше сигурно дали Радио Скопје ќе го гарантира ветениот термин за користење на салонот. Наспроти тоа салата на Музичката школа не беше достатно акустична, а од друга страна, пробите им пречеа на учениците во одржувањето на наставната програма.

Единствено решение беше Филхармонијата да добие своја, дури и мала сала, за да може да приредува концерти со помал број музичари, т.е. со камерни состави. Таму ќе можеа да се одржуваат и репетиции. На тој начин ќе се симнеше од дневен ред прашањето за редовност на пробите и концертите. Вака како е досега на филхармонијата не и преостануваше ништо друго освен да чека да даде понекој концерт во салонот на МНТ. Директорот на Операта кој истовремено беше и раководител на Филхармонијата, кај себе ги имаше прибрано секретарот и архиварот на Филхармонијата. **„Крајно е време да се покрене и прашањето за една концертна сала во Скопје. Музичкиот живот од ден на ден расте, а условите за подготвување на музичките ансамбли и состави за изведување програми од нив се многу тешки.[87])"**

Премиерата на **„Шума"** од Островски на сцената на театарот во Куманово се покажа како преголем залак, но сепак режисерот Киро Крстевски **„благодарејќи на залагањето на поедини артисти, претставата беше горе-долу успешна".**

Театарот во Битола, како четврта премиера во сезоната ја изведе пиесата **„Милионерски Неапол"** од Едуардо де Филипо, а во режија на Мирко Стефановски. Содржината на драмата беше **„земена од животот, на малите луѓе и преку нивните лични драми прикажан е големата драма на Италија, во која таа се најде во војната и сега, во хаосот, обесправеноста и безперспективноста. И пак како во неореалистичките филмови и во 'Милионерскиот Неапол' (што е исто така снимен и за филм) низ сета таа сурова вистина за животот, звучи една длабока човечна, хуманистичка вера на авторот дека луѓето се добри, а само условите се обесчовечиле".**

Режисерот Мирко Стефановски се трудел **„да го даде делото токму по интенциите на самиот автор, и тоа е сосем правилен пат... режијата на М. Стефановски останала непретенциона и во сценското оформување на сцената. Со многу свои елементи драмава влече во лесна сентименталност и мелодрамски заплети. Битолската претстава ако нема некоја појарка линија на сценски спектакл, во добра мерка може да се каже дека е прикажана, со сосема малечки отклонувања, реалистички".** Артистичкиот ансамбл креативно уште незацврснат успеа да сочува една линија на угледност. Тома Видов како Џенаро **„носител на главната улога, внесува многу човечност и лизирам. Посигурен во лирските места, и особено во третиот чин Видов не издржува на појаките драмски моменти".** Трајко Чоревски и Димче Стефановски **„секој во својата улога, настапуваат со сигурност и со правилно најдена внатрешна физиономија на своите ликови".** За играта на Ацо Стефановски како Рикардо беше речено дека беше **„најцелосен и најживотен лик во целата претства, како осиромашен чиновник, жртва на црноберзијанските махинации на Амалија. По појава, по глас и по реакции во односот спрема луѓето тоа е изразит тип на заплашен и згмечен од настаните малограѓанин".** Убав успех забележа и Никола Автовски како Пепе „Дигалица". Меѓу другите кои стоеја на **„нивото на претставата"** беа С. Тасевски, В. Бошкова, Л. Тешанова и Марица Бркиќ.

„На крајот од овој краток приказ би требало да се забележи едно: овој млад колектив упорно се бори за својата уметничка афирмација. Очигледно доказ за тоа е и неговиот овогодишен репертоар од 4 досега прикажани драми, три се современи пиеси. Истите три изведени со нужната творешка сериозност. Само, дали е оправдано брзото спремање на пиесите и дали резултатите не би биле поголеми, ако се работи со повеќе возможности за студиозна работа?" [88])

Ацо Стефановски, по подолга пауза на сцената на Битолскиот театар ја режираше пиесата **„Мртвите не плаќаат данок"** од Никола Мандари. Оваа премиера беше изведена непосредно по **„Милионерскиот Неапол"**, како втора по ред од италијански автор. И во неа авторот се потсмева на малиот човек кој во борба за опстанок го губи човечкото достоинство со **„саркастично прикажување на корумпираната бирократија, кариеризмот, глупоста, хипокризијата".** За да можат да ја прикажат премиерата, актерите репетираа поделени во два состава, едните ја подготвуваа. **„Луѓе без вид"** од Ј. Кулунџиќ, во салонот на Работничкиот универзитет. Премиерата беше прифатена над очекувањата и публиката ја прими со голем интерес. **„Но сепак претставата не може да издржи построг критериум. Таа беше само еден сув сценски превод на литературна материја, и тоа на еден прилично беден, на творешката фантазуија и донесе анемична претства. Главната улога ја толкуваше Димче Стефановски (Марко Вечисти), а неговата жена Амалија ја играше Васка Бошкова. Во улогата на Џиги настапи Славчо Тасевски, Гертруда ја играше Елена Тешанова, Киро Лахчански (Гилфреди), Јонче Велевски (Рафаел), Ацо Стефановски „во епизодната улога на сопственикот на куќата, даде најубава креација".[89])**

Балетот при МНТ ја прикажа својата прва премиера во сезоната **„Балерина и бандити"** од Моцарт, **„На бал"**од Вебер и **„Шехерезада"** од Римски Корсаков на 3 ноември. Ансамблот ги избегнуваше целовечерните балети со **„поширок репертоарски регистар за поширок творешки размав каде и се персонифицира и крие успехот на овој ансамбл покрај примарните достинства што ги имаше нашиот балет-талентираноста на танчарите".**

„Балерина и бандити" претставуваше непретенциозен фрагмент од еден изминат живот. Тој беше обвиен со романтични исчекувања и динамичност.

Веберовата **„Покана за танц"** со грациозност и непосредност на линиите и суптилната **„Шехерезада"**, секако беа уште еден предизвик на балетските ансамбли на МНТ.

Кореограф на претставата беше Александар Доброхотов, а диригент Тодор Скаловски. Во претставата, покрај другите, настапија Смиљка Силјанова, Олга Милосавлева, Ема Џипунова и Константин Лешков. [90])

„Премиерата помина успешно, топло пропратена со аплаузи на отворена сцена и долготрајни аплаузи на крајот на претставата". Рецензентот на претствата и самиот одушевен од виденото напиша: **„нема ништо поубаво и попријатно за гледачот, ако, напуштајќи ја театарската сала го понесе со себе радосниот впечаток дека гледал една целосно изнесена претстава, заокружена и издржана до крај, каде не ќе мора да се издвојува фрагметарно успелото од морето натегнатото и неуспелото.**

На оваа премиера ние имавме можност да го видиме скоро целиот (ако не и целиот ансамбл, а тоа е многу важно), заангажиран во исполнувањето на најразновидни улоги, имавме возможност да го видиме неговиот жив механизам во огледалото на еден богат регистар од често спротивни улоги (Олга Милосавлева Мерцедес во „Балерина и бандити" но и Забеида во „Шехерезада", исто Ј. Пашти, Г. Лешков, Ј. Атанасова, С. Силјанова и др. „Натаму тој продолжува со ист тон и задоволен од виденото истакнува: **„Ако фрлиме макар и летимичен поглед на балетските претстави од поскоро време секако ќе уочиме се почести алтернации, се почесто менување на улогите, употполнување на солистичкиот ансамбл т.е. избегнување на предрасудата дека една балерина може да толкува само одредена и однапред предзначена**

Сцена од „Вертер"

улога. Испробувајќи ги своите сили во најразлични улоги, на најразлични места, Доброхотов совесно и упорно ги приготвуваше нашите млади танчери за поодговорни задачи, фактички помагајќи им да го најдат своето место како би се рекло својот фах".

За успехот на премиерата најголема заслуга има кореографот А. Доброхотов затоа што музиката кај него го доби **„адекватното кореографско толкување, особено во Моцартовата „Балерина и бандити" и Веберовата „Покана за танц" (т.е. комбинации помеѓу деловите на операта „Волшебниот стрелец" и „Покана за танц"). Мајсторската инвентивна рака на Доброхотов, успеа да го долови оној чудно испреплетен Моцартов трепнеж ту со комични, ту со сериозен призвук, ту детински полетен, ту резигниран, обојувајќи го со романтичниот повез на исчекувањето на напрегнатоста...**

Македонската опера и покрај тоа што беше најмлада во Југославија, бездруго заслужува да биде поздравен напорот на нејзината управа заради ангажирање на нови пејачки имиња со што беа обезбедени поквалитетни претстави, иако во Операта веќе постоеја афирмирани солисти какви што беа; В. Биџова, Д. Фирфова, А. Липша и други. За поздравување беше и нејзината политика за школување и специјализирање на гласовите од матичниот ансамбл, како и ангажирањето на Енцо Серини со кого беше добиен уште еден баритон. И со ангажирањето на Дино Де Коста во улогата на Каварадоси во последната претстава на „Тоска" беше јасно дека **„интересите на овој оперски колектив не ќе бидат во расчекор со тие на слушачите".** Настапот на Дино де Коста беше аудициона претстава и операта на МНТ доби нов солист, спинто тенор со несомнен квалитет. **„Неговата главна позитивна особина е музицирањето и изразитата чувствителност. Освен тоа паѓа во очи одлично изработената фраза, апсолутната музичка сигурност и мекоста и леснотата на пеењето. Ако сето ова се комбинира со беспрекорната, ненаметлива глума, ако уште се додаде снаодливоста при земањето на високите тонови, неизбежно следува заклучокот дека Де Коста е тенор каков што не така често сме имале можност да чуеме".** Евентуалните примедби на **„гласовниот материјал"... „менување на бојата на висините"** се од второстепена важност ако се има предвид дека тој пееше без суфлер. Тој освен **„Тоска"**, носи во себе богат репертоар како на пр. Канио во **„Палјачи"**, Дон Хозе во **„Кармен" „Кавалерија рустикана", „Отело"** и други.

На претставата како Тоска настапи Данка Фирфова за која пишуваше дека беше **„импозантен сопран"** и дека за неа **„не постојат проблемите со тон, дијапазон, вокален материјал и музичка сигурност. Тоа е глас што можеби многу ретко го слушаме од пеачите, а и со тоа им припаѓа на големиот број на висококвалитетни сопрани и надвор од нашата Република".**

Солидно беше поставен, како во гласовна така и во музичка смисла Милан Бручик во улогата на Скарпија. **„Останатите учесници овозможија целата претстава да потече лесно и хармонично".** Диригентот Скаловски ја држеше **„сигурно претставата во рацете". И на оркестарот му припаѓаше дел од заслугите „што нашата публика имаше можност да присуствува на вака убава претстава."[91])**

По повод десетгодишнината на заседанието на АВНОЈ, Операта при МНТ ја прикажа **„Еро од оној свет"**. Таа беше втора опера по **„Зрински"** од домашен автор. За одбележување беше тоа што сите насловни улоги имаа алтернации. Така во улогата на Марко беше ангажиран Коста Шуваковиќ и Методија Илиевски; на Дана–Калина Милошевска и Гита Корнели; на Гула–Павлина Апостолова и Данка Фирфова, Фанка Икономова и Марија Мирчева. На премиерата пееше Павлина Апостолова; Мика – Артур Сурмејан и како гостин Марко Ѓуранац, тенор од Риека. Милан Бручик пееше на премиерата во улогата на Сима, а негова алтернација беше Стеван Русјаков и Станко Липша. Во улогата на Чањи Илона настапи Марија Христова, овчарче беше Димче Ѓеоргиевски (Кочо Ѓеоргиевски). Операта беше режирана од Јосип Кулунџик, а се пееше на оригинален **„хрватски јазик"**. Тоа беше сосема оправдано, **„бидејќи најпозитивните квалитети на либретото се токму во живописниот стих и одличниот јазик, што е тешко да се преведе без операта да ја загуби својата комедиографска и сентиментална убавина"**. Во претставата настапи и балетот со солистите Олга Милосавлева (Елица Поповска) и Јован Пашти (Жика Сувачаревиќ) во кореографија на Александар Доброхотов.

„Еро" изобилува со лесни, шеговити сцени, со извонреден колорит и динамика и со еден животворен заздивен ритам полн со полетност. И пред се тој ритам заснован на континуирано брановита градација, која наместа се смирува можеби и до елегичност, но само за да земе здив и со експлозија да продолжи по јасно оцртаниот пат, тој ритам, тоа темпо–претставува проблем со каков вашиот оперски ансамбл не често се судрувал". И затоа во натамошното пишување рецензентот говореше за **„музика во која се преплетуваат музичко сценските ефекти**

Сцена од „Еро од оној свет"

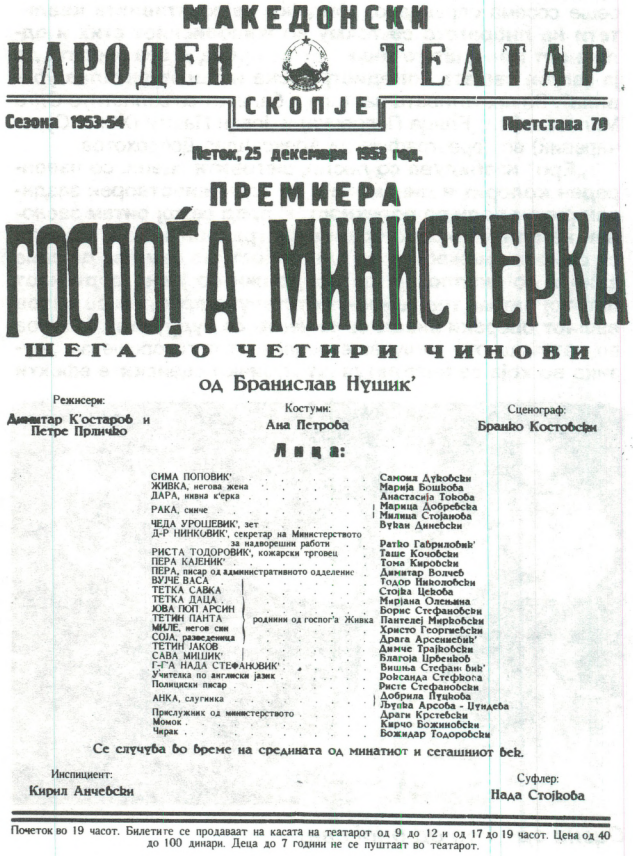
со духот на Мокрањчевите руковети, со постојани изненадувања и полнозначни и полнозвучни контрасти“. Поради постојаното присуство на хорот, од почетокот до крајот на претставата, ансамблот имаше тешка задача иако во таква ситуација **„со многу сериозност и искрени и паралелни напори успеал да ја избегне хазардноста и ни даде една навистина успела претстава, заслужува секакво признание и пофалба без резерва“**. Артур Сурмејан во улогата на Еро **„успеа да ни предаде темпераментниот и живописен лик на Еро. Неговиот глас, сигурен и продорен, особено во средниот регистар, му овозможи и сценски да дојде до полн израз“**. Во улогата на Гула, Павлина Апостолова имаше внесено **„можеби повеќе лирика но и повеќе одлучност требаше да донесе (која иначе беше верна) но затоа пред се е нужна контрола на висините која на пејачката не и е тешко да ја совлада, а и топлина и линија во вокалите кон кое сеуште треба да се стреми. Голем успех во обработката и совладувањето на вокалниот материјал и техника ни покажа Калина Милошевска“**. Коста Шуваковиќ во улогата на Марко **„е голем (по јачина) глас, со голем сигурен и слободен регистар и од таа страна ги задоволи барањата на Марко“**. Милан Бручик како Симо **„убелдиво предаден“**. Хорот во претставата доби најголеми признанија **„кој својата ритмички тешка и вокално напорна задача ја изврши чесно, што сосем ја оправдува мислата дека оваа успела претстава најмногу му принадлежи нему“**. Најтешката задача во претставата ја имаше оркестарот и диригентот Ладислав Пердлик чиј **„резултат беше сигурно на солидно ниво. Во режијата насекаде се чувствуваше опитната и богатата инвенција на Јосип Кулунџик, макар што не беше конкретизиран, балетот беше во стилот, нарочно во фигурите пред финалето. Сценографијата на Тома Владимирски и костимите на Ана Петрова беа впечатливи и успешни“**. [92])

Драмата на МНТ премиерно ја изведе пиесата **„Г–ѓа министерка“** од Б.Нушиќ, во режија на Димитар Ќостаров и Петре Прличко на 25 декември 1953 година. Во насловната улога имаше настапено првенката на Драмата Марија Бошкова. **„Г–ѓа министерка“** беше второ домашно дело ставено на репертоар во текот на тековната сезона.

Во подолгото вреднување, доајенот на македонската критика Јован Костовски, во начело не се согласуваше, од Нушиќ да се прави она што не беше тој, односно **„режијата да пронајде некој нов, досега непознат Нушиќ“**. Според него, ретко некој писател беше толку **„студиран, анализиран и објаснуван“**, повеќе од Нушиќ, па оттаму донкихотското залетување и стремежот во претставата да биде пронајден некој нов Нушиќ. Тоа залетување беше **„непотребно, некорисно, илузорно и Нушиќевски комично, па дури и штетно како дејство на невистинитост“**. Но, не треба човек да го прифати мислењето на Јован Костовски како статичен суд бидејќи беше познато дека точно со претставите **„Сомнително лице“** и **„Г–ѓа министерка“** изведени на скопската сцена Нушиќ беше прикажан во една поинаква светлина. Оттаму, мноштвата мислења на литературната критика во врска со Нушиќ, беа ирелевантни за креаторите на МНТ.

Новините можеа **„највидно да се забележат кај Марија Бошкова која ја носеше насловната улога. Г–ѓа Живка во првата слика е обична, секојдневна малограѓанка и не постои никаква потреба да и се прикажуваат драмски елементи. Такви елементи на нејзиниот лик не му се потребни ни во моментот кога прекројува панталони, ни во моментот кога од тетка Савка бара двеста динари на заем. Таа е секојдневие на една чиновничка куќа во Србија, меѓу двете светски војни а кога тоа секојдневие се изнесува како акспозиција во една Нушиќева комедија, тогаш драмското засенчување станува уште понепотребно, уште понелогично. Во оваа улога се уништени комичните моменти и во овој прикриен но перманентен двобој меѓу госпоѓа Живка и нејзиниот зет, така што односот и тука е поставен премногу сериозно со призвуци на драматичност, наместо да биде тој лесен, лежерен и комичен. Тој сукоб помеѓу тештата и зетот никако не е Ибзеновски, Хауптмановски или Стриндберговски семеен проблем, туку типична Нушиќева шега и ништо повеќе. Тука, совесната артистка останала послушна пред барањата на режијата и затоа го задушила гласот на сопствената интуиција. Ослободувањето ќе дојде подоцна и постепено за да биде највидно во последните слики, каде што, на жалост, само на моменти вродената смисла и усет за комично ќе ги разбие крутите обрачи на режијата. Да се пушти Бошкова слободно да се изрази, веруваме дека би можела да најде во својата изразна скала уметнички средства за овоплотување на една вистинска госпоѓа Живка“**.

Нушиќевските типови можеа да се насетат кај Вујко Васо (Т. Николовски) и Пера Писарот (Димитар Волчев) со тоа што **„Николовски има сценско рутинерство и отаде е полежерен, додека, кај Волчев има повеќе залагање и грижа за нијансирање на улогата. Ратко Гавриловиќ многу успешно ја предаде блазираноста на д-р Никовиќ, но и тој без многу комика. Во улогата на слугинката Анка се појавија во алтернација Добрила Пуцкова и Љупка Арсова. Првата има поголема сценска слобода, но често повторува гестови што би требало да предизвикаат надворешна комика (шмркање и бришење на носто, расчекорено одење), а втората е позадлабочена во улогата, но ја дава премногу сериозно. Повеќе слобода и природност, повеќе чапкунство, ако сакате, би било потребно кај Марица Добревска и Милица Стојанова во третирањето на министерскиот син Рака. Можеше да има побогата комика и во улогата на натурениот роднина на министерката Пера Калениќ, во објаснувањето на Тома Киров. Ташко Кочовски како кожарски трговец Риста Тодоровиќ конзул на Никарагва, повеќе делуваше визуелно по ставот и маската, а помалку по артистичката изведба. Вукан Диневски како зетот на г–ѓа Живка, Чедо Урошевиќ, во стилот на концепцијата на режијата беше ладен и без дух во односот спрема тештата, додека имаше нешто искрена нота во средбата со измислениот ривал Риста Никарагва. Анастасија Токова како Дара, ќерка на министерката, покажа скромни можности во глумата и отсуство на преживување на улогата. И другите артисти се движеа во кругот што им го оставил крутиот обрач на режијата“**.



МАКЕДОНСКИ
НАРОДЕН ТЕАТАР
СКОПЈЕ

Сезона 1953-54 — Претстава 70

Петок, 25 декември 1953 год.

ПРЕМИЕРА

ГОСПОЃА МИНИСТЕРКА

ШЕГА ВО ЧЕТИРИ ЧИНОВИ

од Бранислав Нушик'

Режисери: Димитар К'остаров и Петре Прличко

Костуми: Ана Петрова

Сценограф: Бранко Костовски

Лица:

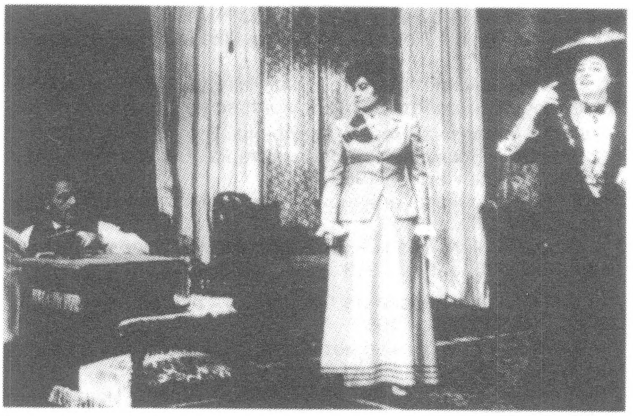
СИМА ПОПОВИК'	Самоил Дуковски
ЖИВКА, негова жена	Марија Бошкова
ДАРА, нивна к'ерка	Анастасија Токова
РАКА, синче	Марица Добревска Милица Стојанова
ЧЕДА УРОШЕВИК', зет	Вукан Диневски
Д-Р НИНКОВИК', секретар на Министерството за надворешни работи	Ратко Гавриловиќ'
РИСТА ТОДОРОВИК', кожарски трговец	Таше Кочовски
ПЕРА КАЛЕНИК'	Тома Кировски
ПЕРА, писар од административното одделение	Димитар Волчев
ВУЈЧЕ ВАСА	Тодор Николовски
ТЕТКА САВКА	Стојка Цекова
ТЕТКА ДАЦА	Мирјана Олењина
ЈОВА ПОП АРСИН	Борис Стефановски
ТЕТИН ПАНТА (роднини од госпоѓа Живка)	Пантелеј Мирковски
МИЛЕ, негов син	Христо Георгиевски
СОЈА, разведеница	Драга Арсениевиќ'
ТЕТИН ЈАКОВ	Димче Трајковски
САВА МИЦИК'	Благоја Црвенков
Г-ГА НАДА СТЕФАНОВИК'	Вишња Стефановиќ'
Учителка по англиски јазик	Ройсанда Стефкова
Полициски писар	Ристе Стефановски
АНКА, слугинка	Добрила Пуцкова Љупка Арсова - Цундева
Прислужник од министерството	Драги Крстевски
Момок	Кирчо Божиновски
Чирак	Божидар Тодоровски

Се случува во време на средината од минатиот и сегашниот век.

Инспициент: Кирил Анчевски

Суфлер: Нада Стојкова

Почеток во 19 часот. Билетите се продаваат на касата на театарот од 9 до 12 и од 17 до 19 часот. Цена од 40 до 100 динари. Деца до 7 години не се пуштаат во театарот.



Сцена од „Госпоѓа министерка"

Сценографските решенија на Бранко Костовски **„обележија реалистичка атмосфера на малограѓанска средина и макар што не многу далеку од конвенционалното сценографско прикажување на таква средина, делува пристојно и уверливо"**.

Откако го постави прашањето дали во тековната сезона на скопската сцена требаше да се поставува Нушиќ и дали баш со **„Г-ѓа министерка"** во прикажаната обработка, критичарот ја заврши подолгата рецензија со следните зборови: **„Меѓутоа, она што по наше мислење не трпи дискусија е заклучокот дека Нушиќ со „Г-ѓа министерка", не требаше да биде претставен онака како што е изведена таа комедија. Таква постановка е експеримент. Експериментот, во принцип може да биде корисен, но ако нешто се постигнува. Инаку тој е бесплоден. А единствениот резултат на ваквиот експеримент на скопската сцена е умртвувањето на Нушиќевскиот дух, задушувањето на неговата комика и во крајна линија, фалсификувањето на Нушиќ."**[93])

Аматерската театарска дејност покажа во 1953 година благо опаѓање. Многу друштва сами од себе згаснаа, а беа проретчени и претставите што ги прикажуваа.

Едно од поактивните од нив беше КУД **„Нико Пусевски"** од Кичево. Тоа беше така благодарејќи на активноста на раководителот и режисерот на драмската секција Љубе Богоевски. Беше прикажана неговата пиеса **„Сокол Елена"**, а пред тоа беа прикажани уште и пиесите **„Мирнадолина"**, **„Задруга"**, **„Ами сега"**, **„Ум вглава"**, **„Нос"** и **„Зулумќар"**. По повод празникот на трудот Први мај беше подготвено премиерното прикажување на **„Антица"**. Претставата ја режираше Душан Поповски. Во играта посебно се истакнаа Драгица Поповска како Антица и Љубе Богоевски како Илија и обата бивши артисти на Битолскиот театар. Покрај нив беше забележлива и играта на Мехмед Сулејмановски, Борка Сретеновска, Сака Зердески и Добрина Ристеска.

КУД **„Нико Пусевски"** со претставата **„Зулумќар** гостуваше во Дебар. На таа претстава **„бурно поздравена од публиката зедоа учество во паузата писателот Венко Марковски со свои стихотворби и Петре Прличко со точки од весела емисија"**.

Во Кичево, премиерно беше прикажана и античката драма **„Цар Едип"** од Софокле, а во режија, сценографија, костимографија и превод на Љубе Богоевски. Свингите во дворецот и бистата на Аполон ги изработија Мехмед Сулејмановски и Сезаир Сулејмановски. За сето ова останата е само една белешка во весниците иако, во времето, овој **„подвиг"** беше тема на денот. Тоа беше прва античка пиеса на македонска сцена и луѓето во театарот, на повиканите да го кројат репертоарот на сето ова потценувачки се смешкаа. Меѓутоа, не мал број луѓе се замислуваа и се воодушевуваа од желбите и напорите на тие ентузијасти во Кичево, кои се осмелија да ја изведат првата античка драма на македонски јазик. Белешката во весниците гласеше **„Во изведувањето на оваа творба кичевските артисти докажаа дека со поголем труд можат да остварат и повисоки уметнички стремежи. Во изведбата на оваа трагедија настапија Љубе Богоевски како Едип, Драгица Попоска како Јоказта, Мемет Сулејмановски-Креонт и Сако Зерделски-Тиресие"**.

КУД **„Џеладин Зекири"** од Тетово, во Градскиот театар ја прикажа пиесата **„Веридба во колевка"**.

КУД **„Браќа Гиновски"** од Гостивар беше формиран во 1946 година. Театарската група го припремаше за изведба **„Парталковци"** од Матеја Бор, **„Избирачица"** од К. Трифковиќ, а потоа планираше да го припреми и **„Гидо"** од Веселиновиќ и **„Измама"** од Глишиќ.

КУД **„Борка Левката"** од Прилеп со пиесата **„Една вечер"** гостуваше во селото Кривогаштани. Тој беше топло поздравен од населението.

Драмската група при Пионерскиот дом **„Мирче Ацев"** од Битола во салонот на театарот ја изведе пиесата **„Мачорот во чизми"**. Во пиесата настапи Тодор Бенев (Мачорот), Николај Видов (најмладиот син Златко), Димче Христовски (Кралот), Ружа Костова (Принцезата) и др.

КУД **„Мирче Велевски"** од с. Цапари-битолско, покрај поставувањето на едночинки, ја спреми и прикажа „Антица" од Ристо Крле. Потоа со неа гостуваше во селата Добрушево, Дихово, Ротино, Рамна и Царев Двор-ресенско. Премиерно го имаа изведено и **„Свет"** од Б. Нушиќ, а по повод 50-годишнината од илинденското востание ја подготвуваа **„Македонска крвава свадба"** од В. Чернодрински.

Со претставата **„Зона Замфирова"**, КУД **„Браќа Гиновски"** од Гостивар гостуваше во Дебар и во Дебарска бања. Пред тоа, со оваа претставува КУД гостуваше и во Маврови Анови како и на градилиштето **„Водостан"**.

Ете така заврши плодната театарска 1953 година во Република. Она што беше постигнато во неа, наспроти сите проблеми, останува како трајно сведоштво за врвиците по кои се движеа театрите во Македонија во времето што се карактеризираше со посебен ентузијазам и тешкотии што беа премостувани иако на прв поглед изгледаа несовладливи.

---

[1]) Кирил Македонски. Риголето – трета премиера на Скопската опера. Нова Македонија. 4 јануари 1953

[2]) Љ. Донски „По повод премиерата на „Риголето". Млада литература. бр. 1 јануар 1953

[3]) Јован Бошковски, Четврта премиера на Битолскиот театар „Милионерски Неапол". Нова Македонија. 8 јануари 1953

[4]) Д. Петровски, Пет години на градскиот народен театар во Куманово. Нова Македонија. 7 јануари 1953 Нова Македонија. 8 јануари 1953

[5]) Јордан Леов, Претстава за деца, Нова Македонија. 4 февруари 1953

[6]) Јован Бошковски, За современ драмски репертоар. Разгледи бр. 2 од 5 февруари 1953

[7]) Бранко Заревски, За и против затворените врати на театарот, Разгледи бр. 3 Нова Македонија. 12 февруари 1953

[8]) П. Јакимовски, Еден одговор. Театар бр. 6. Скопје 1952/53

[9]) К. У. Нова Македонија. 18 февруари 1953

[10]) Јордан Леов. Трета премиера на Скопскиот куклен театар „Златна шамија". Нова Македонија. 18 февруари 1953

[11]) М. Поповски, „Без третиот". Нова Македонија. 25 февруари 1953

[12]) Р.Ш. Нова Македонија. 4 март 1953

[13]) Д. Горан и Б. Варошлија, Неколку зборо околу „Пепелашка". Нова Македонија. 4 март 1953

[14]) Артистите за „Пепелашка" и своето учество во неа". Театар бр. 5 1952/53

[15]) Исто

[16]) Н. Трпкова, Колективно управување со театрите. Нова Македонија 18 март 1953

[17]) Театар бр. 5, сезона 1952/53, страна 11

[18]) П. Ј. Од изборите за управен одбор при драмата. Театар бр. 5, сезона 1952/53, страна 14
[19]) Д. Христов. Ништо за оние зад кулисите. Театар бр. 5. сезона 1952/53
[20]) Н. С. Театарски и други културни вести. Тетар бр. 5 сезона 1952/53
[21]) Ристо Елимов, „Свет" во изведба на Гевгелискиот театар. Нова Македонија. 11 март 1953
[22]) Кочо Урдин, „Злобна жена" на Струмичката сцена. Нова Македонија 7 април 1953
[23]) О. Караџоски. Нова Македонија. 7 април 1953
[24]) Б. П. Обласниот театар од Приштина гостува во Скопје. Нова Македонија. 25 март 1953
[25]) Кирил Македонски. Концерт на македонската државна филхармонија. Нова Македонија. 12 април 1953

[26]) Т. Роглев. За балетот, за скопскиот балет, неговите проблеми, и постигнувања, Млад борец, 11 февруари 1953
[27]) Јован Костовски, Во Охрид ќе се гради нов театар. Нова Македонија. 5 мај 1953

[28]) Мустафа Карахасан. По повод две премиери на сцената на Малцинскиот театар „Зулумќар" и „Хасанагиница". Млад Борец. 11 април 1953
[29]) Нејати Зекирија, „Ајша", Нова Македонија. 14 април 1953

[30]) Б. П. Светислав Јовановиќ, „Коштана". Нова премиера на Малцинскиот театар во Скопје. Нова Македонија. 21 април 1953
[31]) Б. П. Проблеми на Околискиот народен театар во Кочани. Нова Македонија. 28 април 1953

[32]) Благој Симеонов. „Досетлива девојка" од Лопе де Вега, нова премиера на Кочанскиот театар. Нова Македонија. 21 април 1953
[33]) Ј. Л. Проблем на Титоввелешкиот театар". Нова Македонија. 12 мај 1953
[34]) Кочо Урдин, Четири години од формирањето на Струмичкиот театар, Нова Македонија. 12 мај 1953
[35]) Кочо Урдин „Скитник". Нова Македонија. 19 мај 1953
[36]) Битолскиот народен театар гостува во Скопје. Нова Македонија. 19 мај 1953

[37]) Ј. Л. Аматерски или професионален театар. Нова Македонија. 14 мај 1953
[38]) Н. Трпкова, Проблем или Тетовскиот театар. Нова Македонија. 14 мај 1953
[39]) Владо Малески, – На тема – театар, Нова Македонија. 2 јуни 1953
[40]) Н. Трпкова, Пет години работа на Кумановскиот театар, Нова Македонија. 30 јуни 1953

[41]) Кочо Урдин, Две дузини црвени трендафили. Нова Македонија. 9 јуни 1953
[42]) С. Ј. „Женидба" од Гоголь – нова премиера на Малцинскиот театар, Нова Македонија. 9 јуни 1953
[43]) МНТ во Белград – Режија – глума – стил, Разгледи бр. 21, 18 јуни 1953
[44]) Л. Гостување и испит, Денес драмата на МНТ замина за Белград, Нова Македонија. 7 јуни 1953

[45]) Оливера Милошевиќ – Зафировска, после седам година – Македонска драма поново у Београду. Ревија. 1 јуни 1953
[46]) Станислав Бајиќ, Стил Македонског театра, Политика. 14 јуни 1953
[47]) Станислав Бајиќ, Дањи путеви, Поводом гостовања МНТ у Београду, Политика. 15 јуни 1953
[48]) Ч. Кисик – П. Броз, Лепа и импресивна претстава, Борба. 10 јуни 1953
[49]) П. Броз – Ч. Кисик, Остовски, „Девојка без мираз", Борба, 11 јуни 1953
[50]) Петар Џаиќ, Македонски театар у Београду. Ревија. 16 јуни 1953
[51]) Милан Ѓоковиќ. Патот на Македонската драма. Современост
[52]) Кирил Македонски „Евгениј Онегин" нова премиера на скопската сцена. Нова Македонија. 26 мај 1953
[53]) К. Македонски. Една успела претстава. Нова Македонија. 14 јуни 1953
[54]) Кирил Македонски „Македонски повест", Нова Македонија, 23 јуни 1953
[55]) Бранка Маринковиќ – Ракиќ, Поводом балетске премиере у Скопљу, Ревија, 16 август 1953
[56]) Ацо Алексиев, Нова балетска премиера, Млад борец, 26 јуни 1953
[57]) Б. А. Кочанскиот театар, Нова Македонија, 19 јуни 1953
[58]) Отпочна со работа вториот конгрес на драмските уметници на Југославија. Нова Македонија. 3 јули 1953
[59]) Драган Х. Бошков Пред репризата на „Вертер", Нова Македонија. 13 септември 1953
[60]) Д. Б. Покрената е иницијатива за Младински театар, Млад борец 26 мај 1953
[61]) Оливера Милошевиќ – Зафировска, МНТ измеѓу две сезоне, Ревија 10. август 1953

[62]) Една плодна сезона на Охридскиот театар, Нова Македонија, 15 септември 1953
[63]) Кочо Урдин, Струмичкиот театар во новата сезона, Нова Македонија, 22 септември 1953
[64]) Д. В. „Фамилијата Бло" на Тетовската сцена. Нова Македонија. 6 октомври 1953
[65]) А. М. Шабан, „Прст пред носот" на Гевгелиската сцена, Нова Македонија. 17 ноември 1953

[66]) Јован Бошковски, За национален драмски репертоар, Разгледи, бр. 33. Нова Македонија. 10 септември 1953
[67]) К. Данов, Млада литература, Октомври 1953 бр. 6
[68]) Миле Попоски „Чест" во изведба на Битолскиот театар. Нова Македонија, 10 септември 1953
[69]) М. Попоски, „Чест" од В. Иљоски, трета премиера на Прилепската сцена, Нова Македонија. 8 декември 1953

[70]) Димитар Солев, „Македонска крвава свадба" Прва премиера на МНТ во оваа сезона. Нова Македонија. 27 септември 1953
[71]) Јован Костовски, „Македонска крвава свадба", Современост, 1953
[72]) Јордан Конев, „Македонска крвава свадба" на Штипската сцена, Нова Македонија. 3 ноември 1953
[73]) О. Караџоски, „Витез на чудесата" од Лопе де Вега, Прва премиера на Прилепскиот театар, Нова Македонија. 28 септември 1953
[74]) „Лажец" од Голдони на сцената на Малцинскиот театар. Нова Македонија. 27 октомври 1953
[75]) С. Ј. „Со сила лекар" од Молиер, Нова Македонија. 17 ноември 1953
[76]) С. Ј. „Беса", Нова Македонија. 15 декември 1953

[77]) С. Јовановиќ, „Коштана на сцената на Малцинскиот театар, Нова Македонија, 22 декември 1953
[78]) „Мајстори" на Кочанската сцена, Нова Македонија, 2 ноември 1953
[79]) Б. Андонов, „Бог да ја прости тетка" на Кочанската сцена, Нова Македонија. 1 декември 1953
[80]) Д. Дакиќ, Белешки од Струмичкиот театар, Трудбеник, 26 декември 1953
[81]) К. У. „Севдахот на Расим" на Струмичката сцена, Нова Македонија 8 декември 1953
[82]) К. У. „Бог да ја прости тетка" во изведба на Струмичкиот театар, Нова Македонија, 22 декември 1953
[83]) Д. В. Премиера на „Обичен човек" во Тетово, Нова Македонија. 15 декември 1953
[84]) Дана Гора, Кумановски проблем на културни теми, Трудбеник, 12 декември 1953
[85]) Ј. Конев „Школа за жени" на Штипската сцена, Нова Македонија. 24 декември 1953
[86]) Нова Македонија, 15 декември 1953
[87]) Ј., Недостиг на простории – основен проблем на Филхармонијата, Нова Македонија. 15 ноември 1953
[88]) Јован Бошковски, „Милионерски Неапол", Нова Македонија, 8 јануари 1953
[89]) Миле Попоски „Мртвите не плаќаат данок" на Битолската сцена, Нова Македонија, 29 ноември 1953
[90]) Ацо Алексиев „Балерина и бандити", „На бал" и „Шехерезада", Нова Македонија, 10 ноември 1953
[91]) Т. А. Дино де Коста гостин во нашата опера. Нова Македонија. 25 октомври 1953
[92]) Т. А. „Еро од оној свет" – нова премиера на Македонската опера, Нова Македонија, 1 декември 1953
[93]) Јова Костовски, Една Нушиќевска претстава на „Госпоѓа Министерка", Млада литература.

СТРАНИЦИ ОД ИСТОРИЈАТА НА ТЕАТАРСКОТО ДЕЛО ВО МАКЕДОНИЈА

ТЕАТАРОТ НА НАРОДНОСТИТЕ(I)

(развојни фази, карактеристики, остварувања)

Почетокот на 1950 г. е период на основање на неколку професионални театри во Македонија, време на ширење на мрежата на театрите кај нас. Таа година, поточно речено во првите денови на февруари беа ставени темелите на Народниот театар во Прилеп, а само неколку месеци подоцна започна со работа и Малцинскиот народен театар (денес Театар на народностите во Скопје), чија појава претставуваше настан од исклучително политичко и културно значење.

Што да се каже за стартот на Малцинскиот народен театар, кој малку или воопшто не се разликуваше од оној на другите професионални драмски состави во Македонија? Пред сè дека мораше да се започне – практично од ништо, без никаква традиција, дека единствениот скоро неисцрпен резерват беше ентусијазмот (но и само со него не можеше да се опстане во натамошниот развој), дека не постоеа дури ни најелементарни услови за работа од кадровски, просторен, финансиски и друг аспект и тн. Најпластична слика за почетните породилни маки, т.е. за „првите премиери" дава првиот директор и режисер на скопскиот Малцински народен театар – Абдуш Хусеин, кој дојде на оваа должност по завршувањето на Средната државна театарска школа во Скопје. Тој во едно свое мошне лапидарно искажување објавено во книшките „Малцински народен театар – Скопје, 1950–1960" ни го остава и ова мошне интересно сведоштво:

„Од куќа во куќа, од друштво во друштво ги собиравме првите членови на театарот. Проблемот на женскиот кадар претставуваше посебна тешкотија. Според расположливиот кадар составивме и репертоар. А непостоењето на сцена беше исто така проблем... Пробавме каде што ќе најдеме: на отворен простор, во канцеларии. Улогите се учеа најгрижливо. Сите другари работеа како едно тело. Така дојде денот и за давање на првите премиери. За среќа токму тогаш (крајот на сезоната 1949/50 г. з.м.) Македонскиот народен театар замина на турнеја, а нашите два ансамбла ги дадоа своите први премиери – „Женидба" од Гоголь на шиптарски и „Сомнително лице" од Б. Нушиќ на турски јазик. Така, колективот го бележеше својот историски пат, кој продолжува..."

Инаку, иницијативите за формирање на Малцински народен театар во Скопје се родија уште во текот на 1949 г., а првите поконкретни зафати се преземени кон крајот на спомнатата година, кога со решение на Извршниот одбор на Градскиот народен одбор е формирана управа што ќе раководи со целокупната работа на Малцинскиот театар. За директор на театарот е назначен Абдуш Абдул Хусеин, а за негов помошник – Бехадин Красничи. Формиран е и Совет кој ќе укажува стручна и уметничка помош на театарските колективи и тн. Основањето на Малцинскиот театар предизвика огромно одушевување и радост кај шиптарското и турското национално малцинство во Скопје, па и пошироко – во Македонија, зашто радиусот на дејствување на спомнатиот скопски колектив не се ограничи само во главниот град на Македонија. Оттука и посебните задачи и обврски на скопскиот Малцински народен театар, неговото значање и тн.

Втора позначајна појава, ако одиме по хронологијата на настаните, беше свеченоста одржана на 20.II.1950 г. во салата на Реонскиот одбор за IV реон, по повод започнувањето со работа на театарскиот колектив на Театарот на шиптарското и турското национално малцинство.

И така големиот сон само по неколку изминати месеци стана реалност.

И така започна со редовна дејност на професионална основа уште еден театарски колектив во Македонија, зголемувајќи го семејството на професионални театри во Републиката со уште два вредни, амбициозни состава, кои со текот на времето израснаа во изведувачки ансамбли со високи уметнички вредности.

* * *

Да се пишува историјата на Театарот на народностите во Скопје, да се објаснуваат некои негови покарактеристични развојни фази и посебно да се вреднуваат резултатите од првите години од постоењето на овој театарски колектив, значи во голема мера да се говори за една мошне тесна поврзаност и соработка со Драмата на Македонскиот театар за несебичната помош што Албанската и Турската драма на Театарот од Бит-пазар ја добива од страна на драмскиот ансамбл на театарската куќа крај Вардар, која како најкомплетирна, како национална куќа во Републиката ја имаше честа но и обврската да ги помага новите професионални драмски сцени во Македонија...

Помошта што на почетокот, а и подоцна ја примаше скопскиот Театар од народностите од МНТ беше многустрана – од отстапување на театарскиот салон и на дел од гардеробата и декорот и сл. до ангажирање, односно гостување на најразлични профили на театарски кадри – од електричари и мајстори на тонот, до сценографи и костимографи, од шефови на сцената и шивачи, до режисери итн. Необично е долг списокот на истакнати творци на Македонскиот народен театар кои своето искуство го пренесуваа на своите помлади колеги и кои на тој начин придонесуваа за ставањето темели на новиот член на семејството на професионални театри во Македонија – Малцинскиот театар (денес: Театар на народностите).

Секако, драмски уметник кој на стартот најмногу беше ангажиран не само како режисер, туку и по општествена и синдикална линија беше доајенот на медонската глума и поранешен првенец на Драмата на МНТ, денес најстар жив артист во Републиката – Тодор Николовски. Неговиот ангажман особено е забележлив и значаен во почетниот период на двата ансамбла на Театарот на народностите, кога во првите режии на Абдуш Хусеин, најпрвин во 1953 г., а и подоцна се легитимираше со своите први постановки на дела од Јован Стерија Поповиќ („Мажачка и женачка), од Мустафа Карахасан („Сузан"), од Св. Ќоровиќ („Ајша"), од Бр. Нушиќ („Свет"), од Исак Самоковлија („Ханка") и др. Главно или скоро исклучиво ориентиран кон дела од домашната драматургија, кои се поблиски до можностите и сензибилитетот на изведувачките состави на Театарот на народностите, Тодор Николовски не ретко пренесуваше и некои свои режии од сцената на Мак. народен театар, без претензии при повторното нивно прикажување да откриe некои понови режисерски решенија и валери. Присуството на овој творец, колку што беше од значење како режисер, толкувач, ако не и повеќе имаше улога на педагог, па неговите позачестени гостувања во тогашниот Малцински театар беа еден вид школа за актерско мајсторство, за шминката, за сценските движења и тн. Концентрирајќи ја својата дејност во првата деценија од постоењето на скопскиот Малцински театар, во времето кое може да се оцени како најтешко, може би и пресудно за натамошното егзистирање на Турската и Албанската драма поради тешко решливите прашања од финансиски, а особено од кадровски аспект (кон крајот на 50-те години двата ансамбла располагаа со вкупно 12 артисти на редовна работа, а во однос на кадарот особено во длабока криза беше ансамблот на Турската драма, поради што Илјами Емин во „Нова Македонија" од 5 IV 1958 г. ќе инсистира на одржување јавна дискусија воопшто за проблемите на Турската драма), Тодор Николовски со нему својствената педантност, преданост, залагање, сталоженост, човекољубие настојуваше да им ја врати самодовербата на малубројните артисти, да ги стави во една постојана

активна положба, да го одржи нужното професионално ниво на изведбите и сл.

Своевремено најекспонираниот режисер и во Македонија и во Македонскиот народен театар – Димитар Ќостаров, кој беше еден од втемелувачите на македонското професионално театарско дело, на сцената на Театарот на народностите во Скопје направи сериозен обид да го претстави што постудиозно познатиот драмски текст на Максим Горки – „На дното", работејќи врз ова дело со ансамблот на Албанската драма и остварувајќи еден доста забележан резултат, особено во актерски поглед. Таа негова постановка претставуваше една мала колекција од актерски студии, што беше една потврда повеќе за значајната педагошка работа на овој гостински режисер со артистите.

Пред Д. Ќостаров и тројца други познати режисери и артисти на Драмата на Македонскиот народен театар, кои подоцна работеа како педагози и професори на Факултетот за драмски уметности во Скопје, односно како артисти на скопскиот Драмски театар, а денес и тројцата се во пензија – Тодорка Кондова, Илија Џувалековски и Крум Стојанов, пристапувајќи ѝ на режијата со едно поинакво гледање што е поблиско до поетскиот реализам и стилизацијата, на сцената на Театарот на народностите оживеа неколку знаменити дела од домашната и светската драматургија, па нивните гостувања во театарот на Бит – пазар можат да се вреднуваат како сосема заокружени резултати, како вредности од повисоко естетско значење. Т. Кондова, се чини, својот највисок режисерски дострел го постигна со режирањето пред сè на „Бегалка" од В. Илоски, а исто така и на „Коштана" од Б. Станковиќ. (Карактеристично за овие две нејзини постановки беше ослободување на пиесите за кои станува збор од фолклорниот баласт, збогатувајќи ги нив со една фина поетска интонација, со една фина стилизација и динамичен ритам на дејствието). Тоа во извесна смисла може да се каже и за поставката на Турската драма на пиесата „Крвави свадби" од Ф. Г. Лорка на Крум Стојанов, за што говори и егзалтираното пишување на Илхами Емин на „Нова Македонија", која својот приказ за спомнатата пиеса го завршува со зборовите: „Успехот на „Крвави свадби" треба од „се срце да се поздрави". На режисерскиот пулт во скопскиот театар на народностите, Илија Џувалековски се најде при доста интересното поставување на пиесата од Ведат Недим Тор: „Слепиот".

Од постарите драмски уметници кои денес се во пензија, да спомнеме и уште еден истакнат актер на Драмата на МНТ тоа е Кирил Ќортошев, кој посебно се искажа во поставувањето претстави наменети за најмладите. Тој свој афинитет го прикажа и кога гостуваше во Театарот на народностите во Скопје.

Длабоки бразди за една поголема професионализација на актерската компонента, за нејзино подигање на повисоко ниво, заорааа некогашниот режисер на Драмата на Македонскиот народен театар – Владимир Милчин, сегашен декан на факултетот за драмски уметносит и Бранко Ставрев. И обајцата реализирајќи по неколку праизведби и други дела од домашни и странски автори, првиот демонстрирајќи повеќе афинитет кон пиеси од современата драматургија (Е. Бонд, Чинго, Џабир Ахмети, Љ. Симовиќ и др.), а вториот повеќе ориентирајќи се кон поставување драмски текстови од драмската класика (Гоголь, Бр. Нушиќ, Достоевски) придонесоа, особено со некои свои поставки, и Албанската и Турската драма да се наложат со несомнени квалитети, со кои Театарот на народностите го привлече вниманието и интересирањето не само кај нас – во Македонија, туку и пошироко. Главно секое нивно гостување беше заштитен знак за еден потврден и заокружен сценски резултат, и главно постановките на овие двајца режисери го афирмираа овој скопски театарски колектив на поголемиот број фестивалски манифестации во земјата. Кога еден ден ќе се прави антологија на најдобрите сценски реализации не само на скопскиот Театар на народностите, туку и на македонскиот театар воопшто, без двоумење поголемиот број претстави врз кои работеа Вл. Милчин и Бр. Ставрев со ансамблите на Албанската и Турската драма ќе треба безусловно да се вклучат во она што претставува врвен креативен дострел. Истакнувајќи го ова мислиме пред сè на претставите „Бочва" од Едвард Бонд, „Хасанагиница" од Љубомир Симовиќ, „Голема вода" од Ж. Чинго, „Дожд во Уертоменто" од Рејсул Шабани, „Пахинтика во сон" од Џабир Ахмети, сите во режисерско видување на Вл. Милчин. Бранко Ставрев, пак, си обезбеди репутација на сериозен, имагинативен и темелен режисер со мошне впечатливите постановки на познатито роман на Достоевски – „Злосторство и казна", со едно поново читање на Нушиќевата комедиографија, то ест на „Свет", на пиесата „Череп" од често играниот турски писател Хазим Хикмет, на Гоголевиот „Ревизор" и др. остварувајќи ги овие и уште некои сценски реализации со Турската драма при Театарот од народностите. Општо земено, и Вл. Милчин и Бр. Ставрев имаат големи заслуги што Театарот на народностите се избори за едно повисоко место во македонскиот театарски простор...

Неспоредливо помал беше уделот и на некои други режисери од помладата генерација, вработени во Мак. нар. театар, што гостуваа во Театарот на народностите (Драган Велјановски), чии постановки не излегуваа од границите на стандардното...

Најдобрите сценографско – костимографски сили на МНТ (Тома Владимирски, Бранко Костовски, Рада Петрова, Елена Патрногиќ, Елена Дончева и др.), исто така оставија зад себе длабоки траги со своите успешни гостувања во Театарот на народностите, што беа доста чести и мошне забележливи од критиката. Тие придонесоа овие две компоненти да го добијат она место, оној третман што тие го заслужуваат во настојувањата за што побрза афирмација на сценска визуелизација на изведбите во Театарот на Бит – пазар. Благодарение на нивниот високо изразен професионален ангажман можеше да се смета и тоа за релативно кратко време на еден побрз и подинамичен развој и на овие две области на театарското творештво во скопскиот Театар на народностите.

Помоштта и соработката кои беа најобемни и најплодни од страна на творците – членови на Мак. нар. театар, не беше многу помала ни од некои други режисери, артисти, сценографи, костимографи и др., вработени во други театарски и сродни институции. Во првите години од основањето тоа беа режисерите Саша Маркус, Спасе Нелов, Оливера Филипова, Предраг Дишљенковиќ, а нешто малку подоцна и Димитрие Османли. Постановките на Маркус секогаш носеа некоја посебна свежина и репертоарска новина, а режиите, пак на Османли се одликуваа со висок степен на професионализам. Посебно ќе се памети неговата постановка на „Џумбус" од Т. Арсовски. Според текстот од овој автор „Бумеранг" Османли со ансамблот на Турската драма направи еден ретко пријатен и успешен мјузикл. Од посебно значење е ангажирањето на македонските режисери – Љубиша Георгиевски, кој со Турската драма реализира една вонсериска претстава („Угурсуз" од Ибришимовиќ), Наум Пановски, кој со поседнаков успех режираше неколку праизведби, како и претстави наменети за најмладите, Коле Ангеловски и др. Гостин на сцената на Театарот на народностите беше и познатиот македонски филмски режисер – Бранко Гапо (ја режираше комедијата „Убавината чекори сама" од Т. Арсовски). Тука се уште и: режисерот од помладата генерација Борис Поп Ѓорчев, артистот на скопскиот Драмски театар – Мите Грозданов, кој играше во праизведбата на Чинговата драма „Сурати" (проект на Албанската драма при Театарот на народностите), па сценографите, Петар Ангеловски од Битола, Владимир Георгиевски, Џидров – Узунов, Азис Несим од Скопје и др. композиторите: Димитар Масевски, Љупчо Константинов и тн.

Какви беа контактите на Театарот на народностите со другите театарски центри во поранешна Југославија? Скоро симболични. сведени на минимум. Од Загреб гостувал само еден единствен режисер (Бранко Брезовац), а од словенечкиот, босанско – херцеговскиот, црногорскиот и српскиот театарски простор еден многу мал скоро симболичен број режисери, сценографи и костимографи (Србљеновиќ од Ниш, Љуба Милошевиќ од Белград и тн.) Исклучок, е се разбира е константната и мошне плодна соработка со творци од САП Косово, пред сè режисери, сценографи, композитори и други. Посебно ценет и вреден беше придонесот на младите режисери од Приштина, кои по завршувањето на своето образование во Загреб, Сараево, Белград, Љубљана со своите постановки, реализирани главно со Албанската драма на Театарот на народностите демонстриран еден по-

современ сензибилитет на сценското изразување, како и еден завиден сценски квалитет.

Кога станува збор за режијата да го спомнеме уште и многу квалитетното присуство на режисери – гости од Турција и Албанија чии позачестени гостувања резултираа со неколку извонредно успешни сценски презентации („Кавкаски круг со креда", „Карневалите на Корча", „Кралот на головите" од Азис Несим, „Живко е жив и не е жив" од Азис Несим и др.)

* * *

Јубилеи и признанија. И тие, како и многуте други нешта се составен дел на театарот, со таа разлика што се очекуваат со некое посебно нескриено задоволство и нетрпение и што се исполнети со многу свечени и радосни мигови.

Така било секогаш. Така е и денес, а веројатно така ќе биде и утре.

Јубилеите доаѓаат и поминуваат. Остануваат остварените на осведочени резултати да сведочат за еден изминат пат, да го одредуваат степенот на постигнатото.

Признанијата се драги и секогаш посакувани зашто го означуваат времето што е изминато, зашто се доказ и показ за оствареното. Понекогаш и не е толку битен бројот на наградите, колку што е значајно нешто друго – рангот на признанието, од каде тоа доаѓа, во каква конкуренција е освоено и тн.

Првиот свој јубилеј Театарот на народностите од Скопје го одбележа во 1960 г., прославувајќи ја првата деценија од своето постоење. Беше тоа време на постепено зреење и излегување од водите на дилентатизмот, период на самопрегор и интусијазам, но и зародиш на првите поконкретни и поевидентни постигања од десетгодишната континуирана работа на двата ансамбла – Албанската и Турската драма, кои израснуваа во сè позрели и покомпактни изведувачки состави. Преку 120 премиерни изведби, околу 400 дадени претстави, голем број гостувања во скоро сите населени места во Македонија – ова беше глобалната слика што можеше да ја покаже и да се пофали со неа скопскиот Театар на народностите во деновите на своето празнување по повод 10 години плодна и континуирана творечка активна. Малата книшка со искажувања на истакнати театарски творци од колективот – славеник и надвор од него, што се појави како прилог во одбележувањето на овој јубилеј, беше само уште една потврда, за постигнатата вертикала, за тоа дека театарот на Бит – пазар го оправда своето постоење. Да се постигне токму ова значи да се оствари основната цел на основањето, да се исполни докрај укажаната доверба...

Не ни е познато дали и на кој начин се прославени наредните јубилеи: 20 и 25 годишнината (повеќе е веројатно дека тие воопшто не се одржани зашто во дневниот печат за нив не може да се сретне ниту еден ред). Но затоа располагаме со потребниот материјал, со неопходните информации, што се презентирани во најголемиот број гласила во Македонија, од кои дознаваме дека мошне свечено е прославен тридесетниот јубилеј на Театарот на народностите во Скопје. Впрочем, за високиот третман на оваа прослава говорат: честитката од претседателот на претседателството на СР Македонија – Љупчо Арсов, формирањето на Одбор за прослава од најистакнати општествени, политички и културни работници, на чие чело се наоѓаше Хисен Рамадани и тн. На свечената седница на вработените во скопскиот Театар на народностите, што се одржа на 12 декември 1980 г., директорот на оваа театарска куќа – Илхами Емин ги запозна гостите со развојниот пат на Театарот, со неговите позначајни резултати, искажани посебно во афирмацијата на драматургијата на јазиците на народностите, во гостувањата во земјата и во странство во кадровското подобрување на ансамблите и др., по што следеше вообичаената одлука за доделување на плакети и благодарници на заслужени поединци и установи – вкупно 200 на број, кои сè до денес, меѓутоа, не се доделени, односно врачени. Од значење беше и донесувањето на две други одлуки – првата за издавање на монографија за развојниот пат на Театарот, а втората за распишување на општојугословенски конкурс за драмски текст, кои, за жал, во практиката останаа неостварени, т.е. на хартија. Оваа свечена седница беше најзначајна по тоа што на неа беа прогласени првите првенци на колективите на Албанската и Турската драма. Ова најреспективно звање во театарот го добија: Антоанета Ковачевиќ, Марк Марку Шерафедин Неби и Љутви Сејфула. Тоа беше прво и по следно прогласување на првенци, што не значи дека с спомнатите актери би требало да заврши бројот што без друго ја заслужуваат спомнатава ласкава титула.

Инаку, за еден театарски колектив, за неговите творц не постои поголемо признание од приемот кај публиката критиката, од аплаузите на гледачите, особено ако тие до аѓаат како израз на доживеаното, ако се спонтани, ис крени, срдечни...Од овој аспект и не би требало да им с придава некое исклучително значење на официјалните на гради, што најчесто се добиваат на фестивалите (Албан ската и Турската драма најмногу нив ги имаат освоено н театарските игри „Војдан Чернодрински" од Прилеп, иак можеби не во толкав број колку што тие заслужуваа... Но едно признание највисоката републичка награда „11 Октомври" што скопскиот Театар на народностите го доби во 198 г. за своите несомнени дострели како една од највидниот театарски институции во Македонија, би сакале посебно д го апострофираме бидејќи тоа се наоѓа во витрите уште сам на три други театарски колективи во Републиката – Маке донскиот Народен театар, Драмскиот театар и Народнио театар од Битола, што само по себе значи, односно од што произлегува фактот дека театарот на Бит – пазар се вред нува како театарска организација од највисок ранг која с наоѓа во самиот врв со македонското театарско творештво

Ова и Албанската и Турската драма го покажаа со импо зантен број сценски реализации од антологиско значење.

Квалитетно подобрување и освежување на еден изведу вачки состав. Неговото докомплетирање и настојување цир кулацијата со нови и школувани кадри да биде што е можно поголема, се битни нешта што влијаат во развојот на една театарска куќа. Без оваа и ваквата грижа и ориентација нит еден театарски колектив не може да смета на напредок, на перспективно и долгорочно планирање, на посмели истра жувачки зафати и сл. Имајќи го предвид сето ова Театарот на народностите од Скопје никогаш не се задоволуваше со постигнато ниво на своите два изведувачки состава - Албан ската и Турската драма; тој вложуваше (и вложува) усилби да ја менува кадровската структура, што поуспешно и побез болно да ги пополнува празнините што настануваа со замин нувањето на постарите актери во пензија или со неизбеж ната и природна флуктација на кадрите, да создава мошне квалитетни, полетни и ентусијазирани колективи, во што успева сè до денес што е голема реткост и за многу поу гледни театарски куќи во земјата.

А на почетокот не беше така. Мораше да се тргне од ништо. Со други зборови, можностите за формирање театарски групи на професионална основа, се разбира, беа мошне скромни, скоро никакви. На самиот старт единствена база за црпење артистички и други театарски кадри беше развиениот и развиорен драмски аматеризам т.е. драмските секции на Културно-уметничките друштва „Емин Дураку" и „Јени Јол" од Скопје. Како посебен проблем се наметнуваше недостигот од женски артистички кадар, зашто многу тешко се надминува традициите од минатото, а и еманципацијата на жената од редовите на народностите не се одвиваше толку брзо колку што се очекуваше и претпоставуваше за да може да се очекува некој поголем прилив во театарот од женската младина. Проблемот со машки артистички кадар беше нешто малку полесен, но не и толку лесен за да не задава грижи и тешкотии од едноставната причина што како дамаклов меч висеше постојаната селидба на артистите, ограниченият избор, односно неможноста за правење на една поголема селекција која е предуслов за еден поголем проток на сценскиот квалитет, на нови идеи и тн.

Но, и во една ваква констателација на состојбите и во едниот и во другиот драмски ансамбл за доста кратко време се издвоија автентичните артистички вредности и индивидуалности, зреева и израснуваа крупни творечки профили, кои на извесен начин ги одредуваа стилот и физиономијата на играта на ансамблите. Во Турската драма тоа беа: Шерафедин Неби, Љутви Сејфула, Рамадан Мамут, Бинас, Салих, Мехди, Бајрактари, Месарет, Чаволи, Енвер Бехџет, а денес се: Салаетин Билал, Сузан и Џемаил Максут, Бедија Беојглу, Мушареф Лозана, Незакет Али. Албанската драма може да се пофали со сугестивната артистичка сила и голем шарм на

артистите: Ќемаил Аjдини и Муарем Шаиќи, Марк Марку и Зиja Бериша, Антоанета Ковачевиќ и Вера Joза, (да ги спомнам само нив), додека основен тон и боja на овоj ансамбл денеска му даваат пред се артистите од средната и нешто помладата генерациja: Баjруш Мjаку, Џевад Лимани, Сефедин Нуредини и др. Заедничка црта на двата изведувачка црта е даровотоста на поголемиот броj актери, нивната музикалност, залагање, ентусиjазам и jарка темпераментност, кои некогаш знаат да бидат доведени до усвитеност. Убава одлика на членовите на Албанската и Турската драма при Театарот на народностите е напорот за една однегувана, фраза, за чиста дикциja, за чист сценски говор, што овозможуваат и на извесен начин гарантираат многу поуспешно навлегување во внатрешните структури на пиесата што се игра... Постои една широка поетска линиja поткрепена со еден благороден и искрен патос, со една егзалтациja со една повишена тензиja на гласот и со еден поостер гест во движењата во играта на артистите од Албанската драма. Што се однесува до нивните колеги од Турската драма, нив ги карактеризира една понагласена музикалност, едно порафинирано чувство во користењето на најразновидните изразни можности, еден згуснат ритам на драмското кажување... Кога работат со одлични режисери (а тоj броj не е голем), артистите и од Албанската и од Турската драма при скопскиот Театар на народностите се подготвени на една поголема авантура на духот, знаат да го извлечат максимумот, а не ретко и да се надминат себе си, да бидат подготвени и за изведби на најсложени, најкомплицирани драмски дела... Тоа ќе рече дека во случаjов апсолутно станува збор за две мошне квалитетни артистички jадра, од кои во иднина може и треба да се очекуваат уште поголеми сценски дострели.

Инаку, во аналите на скопскиот Театар на народностите ќе остане забележано дека првиот директор на овоj театарски колектив Абдуш Хусеин, кој истовремено настапуваше како артист и ги режираше премиерните изведби на двата ансамбла на самиот старт на театарот, беше и прв негов член со соответно театарско образование. Неговото именување за директор на Театарот на народностите во Скопjе непосредно по завршувањето на Средната државна театарска школа, која работеше во составот на Македонскиот народен театар, се покажа како единствено добро решение со далекусежно значење. На чело на театарската институциja на Бит-пазар се најде човек со проверени театарски квалитети, кој знаеше квалификувано да раководи, да формира репертоар, да ги проверува своите стекнати знаења во практиката, да ja означува линиjата на своjот театар на еден што е можно посигурен ôд. Професионалниот ангажман на овоj млад творец имаше мошне позитивно влиjание во првите години од основањето на Театарот на народностите, што придонесе да се намалат на најнужна мера вообичаените и незаобиколни пропусти, лутања, импровизации во работата и сл. Вклучувањето во големата битка без претходно работно искуство, директно од училишните клупи (всушност школувањето во Средната државна театарска школа во Скопjе ги имаше сите белези на една универзитетска настава), за Абдуш Хусеин беше голем предизвик, но и поттик, неподготвен, но и неоптоварен храбро да се фати во костец со мошне сложената театарска проблематика. Резултатите од таа непоштедна борба за познати - водења на една доста осмислена репертоарска политика, успешно раководење со двата ансамбла, но исто така и не напуштање на она што беше негова основна вокациja - глумата, за да се прojави и со неколку свои постановки... За жал, на Средната државна театарска школа театарот на народностите и другите професионални театри во Македониja не можеа да сметаат зашто во средината на 50-те години беше укината.

Меѓутоа, дури со основањето на Отсекот за драмски актери при Високата музичка школа во Скопjе, кој подоцна прерасна во Факултет за драмски уметности, просторот за школување најразновидни театарски кадри стана и многу поголем и многу поконстантен во зависност, се разбира од планирањата на театрите од нивното ангажирање и залагање од појавувањето на таленти и тн.

Еден факт е неоспорен – излегувањето на првите генерации завршени студенти на Факултетот за драмски уметности во Скопjе од редовите на народностите во Македониja, кои подоцна се вклучиja во Албанската и Турската драма при Театарот на народностите, наредувајќи се меѓу водечките актери (Сефедин Нуредини, Фирдаус Неби, Атила Клинче, Теута Аjдини- да ги спомнам само нив), го донесоа толку многу очекуваното освежување, внесоа ако така може да се каже еден нов тон во актерските интерпретации, ослободувајќи ги нив од нешто покрутиот реализам и пренаситениот патос, и доближувајќи ги до еден посовремен сценски исказ. Со право доверувајќи им главни и насловни роли и станувајќи носители на главниот репертоар, тие големиот, тежок и многу сложен брод-театарската претстава на своите се уште нејаки плеќа го водеа по патеките на сигурното, полетното, квалитетното, творечки заинтересирани и ангажирани мотивирајќи го целиот ансамбл на една поактивна, пополнокрвна, поинспиративна игра. Покрај младите школувани кадри, постарите затекнати артисти се чувствуваа некако помотивирани, поактивни за творештво. Но, мора да се признае дека доколку старите генерации драмски уметници не ги прифатиja своите помлади колеги, особено оние што излегуваа од скопскиот факултет за драмски уметности-младата школувана генерациja многу потешко ќе можеше да дојде до израз, па нејзиниот пат за афирмациja ќе беше многу побавен, понеизвесен, посложен. Таа убава и корисна соработка меѓу младите и старите артисти во Театарот на народностите трае се до денес и беше услов за реализирање врвни резултати на еден поширок план. За пример, ќе потсетиме најпрвин дека поранешниот артист на Турската драма-Фирдаус Неби, кој по напуштањето на своjата матична сцена своjата кариера ja продолжи во Сараево (Камерен театар -55) во многу силна конкуренциja за своjата волуминозна улога во „Злостроство и казна“ од Достоевски (режиja: Бр. Ставрев, проект на Турската драма при Театарот на народностите во Скопjе) го освои највисокото фестивалско признание наградата Златен ловоров венец, триумфирајќи со своjата глума на угледниот фестивал на Малите и експериментални сцени на Југославиja во главниот град на Босна и Херцеговина. Неговиот пак нешто помлад колега-Атила Клинче, и двајцата завршени студенти на Факултетот за драмски уметности во Скопjе е добитник на неколку награди од републички карактер - на наградата на весникот „Млад борец“ на наградата „Војдан Чернодрински“ во Прилеп и тн. Една од ретките и досега единствена жена од редовите на албанската народност од нашата Република Теута Аjдини, која дипломираше на спомнатата скопска високообразовна институциja, и која по неколку сезони настапување во Албанската драма при Театарот на народностите во Скопjе од семеjни причини ja промени средината- стана член на приштинското Покраинско народно позориште, но никогаш не прекинувајќе ги врските со своjата прва и најголема љубовскокпската сцена на Бит-пазар, исто така го искажа своjот несомнен талент во неколку нови проекти, реализирани на сцената на Театарот на народностите, а за своjата мошне забележана креациja во пиесата „Гробиштата на автомобили“ од Арабал (реж.: Борис Попѓорчев) доби награда на Игрите во Прилеп. И така редум можат да се набројат и уште низа други млади актери кои извонредно добро се снаjдоа и уште подобро беа применети во скопскиот Театар на народностите по нивното студирање на Факултетот за драмски уметности во Скопjе, знаejќи да се наметнат со своjата дарба, со своjот посовремен сензибилитет на игра, со своето суптилно навлегување во тајните на театарското кажување, што беше од превосходно значење за развоjот на актерската компонента воопшто.

Не само на планот на глумата, туку и во другите домени на творештвото (режиjата, драматургиjата, на пример) се откриваат значајни можности за разгранувањето на дејноста на Театарот на народностите со постоењето на Факултетот за драмски уметности во Скопjе и со неговиот постоjан развоj.

Имајќи го предвид значењето на организациjата во еден театарски колектив со една посложена формациja, како што е тоа случаjот со Театарот на народностите, повеќе од сигурно е дека спомнатиов скопски театар ќе најде свој интерес за запишување студенти од редовите на албанската и турската народност во скоро формираниот отсек за организациja на Факултетот за драмски уметности во Скопjе.

Веројатно не е многу далеку денот кога скопскиот Факултет за драмски уметности во Скопjе ќе се комплетира и со уште некои други отсеци (отсек на театрологиja, например),

па и кон овој вид образование на кадри, Театарот на народностите од Скопје повеќе од сигурно е дека нема да остане рамнодушен...

Низа осведочени творци што создаваат во Албанската и Турската драма при Театарот на народностите во Скопје своите убави можности, пред сè артистички, ги прикажале и ги прикажуваат и надвор од својата куќа, во други јазични подрачја и медиуми, што говори за нивното присуство во еден поширок контекст, од една, и од друга страна за нивната афирмација и на југословенски план. Не е мал бројот на оние драмски уметници од спомнатите два драмски состава што биле вклучени во сценски реализации од македонското јазично подрачје, односно во проект на Драмата на Македонскиот Народен театар и во скопскиот Драмски театар. Во некои од нив дури им биле доверувани главни драмски улоги. Таков е случајот со Селаетин Билал, еден од водечките артисти на ансамблот на Турската драма, кој во мошне популарната и многу гледана претстава „Косанчичев венец" од Селениќ (реж.: Дим. Станковски) со одличен успех ја толкуваше една од главните роли – Истреф. Во овој проект на Драмскиот театар беше ангажиран и уште еден артист од Театарот на народностите. Тоа е првенецот на Албанската драма – Бајруш Мјаку.

Во една од поновите премиери на Драмата на Македонскиот народен театар – „Антица" од Ристо Крле (реж.: Бр. Ставрев) ангажмани добија Бајруш Мјаку и познатиот драмски и филмски артист, инаку член на Турската драма – Џемаил Максут. Иако толкуваа епизодни улоги, тие се наметнаа со една многу непосредна игра, со еден шарм и со една фина пластика во градењето на своите специфични ликови. Ангажирањето на овие двајца артисти и на уште многу други членови на двата ансамбла на Театарот на народностите особено беше забележливо во остварувања што му припаѓаат на таканаречениот алтернативен театар, како и во проекти што се најдоа во репертоарот на Театарот на Ромите – „Пралипе". Ќе остане забележана монументалната креација на Б. Мјаку, во камерната драма „Вејка" од К. Чашуле (реж.: Мето Јовановски), која како самостоен проект најпрвин се прикажуваше во Центарот за култура на град Скопје, а потоа беше пренесена на сцената на скопскиот Драмски театар. Неговиот Велко беше една од константите на претставата.

Ако кажеме дека во последниве неколку сезони скоро и да нема проект на Театарот на ромите, во кој не биле вклучени по неколку артисти од двете драми на Театарот на народностите, ако констатираме дека тие станаа скоро редовни соработници во претставите на спомнатиов алтернативен театар, секако еден од најпознатите не само во Македонија и Југославија, туку и во светот, станува јасна поврзаноста на овие два колектива и на малата и несебична помош што во артистички и друг кадар скопскиот Театар на ромите ја добива, освен од артистите на МНТ и Драмскиот театар, уште и од Театарот на народностите. Затоа, овојпат само ќе го регистрираме учеството на еден дел артисти од театарот од БИТ пазар во претстави на „Пралипе", како што се артистите: Ајете, Џ. Максут, Б. Мјаку, Сузан Максут, Силвана Бајчиновци, Селаетин Билал и тн.

Како куриозиум за себе и како афирмација од посебно значење го сметам ангажирањето на поранешниот артист на Албанската и Турската драма – Мехмеди Бајрактари во претставата „Госпоѓа министерка" од Нушиќ, играна во рамките на фестивалот „Класика на југословенската сцена" во Лесковац. Во оваа фестивалска претстава на лесковачкото Народно позориште во различни чинови се најдоа најпрославените интерпрети во Југославија не само на насловниот лик, туку и на некои други ликови, кои играа, разбирливо, на јазикот со кој тие се служат на својата матична куќа. Честа да игра заедно со ненадминатите сè до денес артистки Љубинка Бобиќ, Мери Бошкова и др. ја имаше и Мехди Бајрактари, кој во еден дел од претставата го толкуваше ликот на Нинковиќ, на начин каков што може само да се посака.

Овој помалку или повеќе сумарен преглед за учеството на артисти од Театарот на народностите надвор од својата куќа би бил нецелосен доколку не ги спомнеме и многубројните естрадни и други настапи на разни приредби и манифестации како рецитатори и сл., како што се манифестациите: Струшки вечери на поезијата, Охридско лето, театарски игри „Војдан Чернодрински" од Прилеп (да ги спомнеме само нив).

Што се однесува до ангажирањето на артистите на Албанската и Турската драма при Театарот на народностите во другите медиуми, посебно на филмот, радиото и телевизијата, може слободно да се каже дека и во спомнативе области тоа беше мошне продуктивно, богато и разнострано. Дури некои артисти, посебно од ансамблот на Турската драма (Љутви Сејфула, Феми Груби, Мустафа Јашар, Џемаил Максут) учествувајќи во повеќе македонски и југословенски, па и странски (турски) филмови постигнаа југословенска, па и интернационална репутација. Не е мал бројот на артистите од Албанската драма кои се неодминливи учесници на скоро секој филмски проект што се создава на Косово, така што денес може да се говори и за повеќемина истакнати филмски артисти од редовите на скопскиот Театар на народностите. (Мјаку, Лимани, Нуредини и др.).

Од не помало значење е константното учество на членовите на Албанската и Турската драма при скопскиот Театар на народностите како артисти, режисери, па и автори на емисии, театарски дела и сл. во низа радио – телевизиски драмски и други остварувања што се емитуваат на јазиците на народностите на РТВ Скопје, потоа на програмите на Телевизија Приштина и тн. Како вредностна компонента го сметам и учеството на драмските уметници од спомнативе две изведувачки состави во содржините на емисиите на македонски јазик. Со еден збор, радио – драмскиот израз посебно на албански и турски јазик денес не може да се замисли без целосниот креативен ангажман на творците од куќата на БИТ пазар, па нивна голема заслуга е што и во овој домен на творештвото е постигнато едно ниво кое заслужува респект.

Овде да ги споменеме и гостувањата на режисерите на Театарот на народностите – Јакупи и К. Пила во Покраинското народно позориште во Приштина, односно во Мак. нар. театар во Скопје.

Фактот дека својата дејност двата ансамбла на Малцинскиот театар (Театар на народностите) од Скопје ја започнаа со дела од домашната и светската драмска класика – Албанската драма со Гоголевата комедија „Женидба", а Турската драма со Нушиќевото „Сомнително лице" (на овие дела тие ќе им се навратат и подоцна, се разбира во една посовремена варијанта), говори за грижата за негување на класиката воопшто. Тоа е сосема и логично ако се знае, односно ако се има предвид дека драмската класика е темел-межник на секој драмски репертоар и дека делата на колосите на светската класика се оние што ја одредуваат линијата на квалитетен развој на еден ансамбл, на една театарска куќа и тн. Друго прашање е дали доволно било застапено творештвото на класиците во одредени периоди, зашто се дозволувале понекогаш поголеми осцилации, вакуми и сл. во однос на презентацијата драмски текстови од перата на најпознатите драмски автори од изминатите векови и дали не можел да биде обезбеден некој поголем континуитет во негувањето на класиката итн. Одговорите на овие и некои други прашања треба да се бараат во недостигот на кадри, особено во првите години од континуирањето на скопскиот Театар на народностите, во немањето традиција, ни публика за консумација на претстави со поширок филозофски значења, со поголеми естетски вредности и тн. Но, секогаш кога се укажувала можност, а таа главно доаѓала од понудите на гостинските режисери, дури и кога не биле обезбедувани најнеопходните предуслови за сценска интерпретација на едно осведочено класично драмско дело, не се испуштала шансата да и се претстават на публиката титаните на драмската реч од форматот на Шекспир, Молиер, Чехов и др., се влегувало во свесен ризик, а се знае – татарот не може да постои без ризикот.

Од древната грчка драмска литература се играни три дела од еден единствен автор – Софокле. Тоа се делата „Антигона", „Цар Едип" и "Електра". Интересно е да се каже дека тоа се проекти исклучиво на Албанската драма при Театарот на народностите, што значи дека Турската драма е голем должник кон творештвото не само на споменатиов голем трагичар, туку и кон другите големи творци од старогрчката драматургија, како што се: Еврипид, Аристофан и др., чии дела, исто така, не најдоа место ни во репертоарот

на ансамблот на Албанската драма при Театарот на народностите од Скопје.

Присуството на Шекспировата драматургија на сценатa на скопскиот Театар на народностите значеше потврда за зрелоста и постепениот, но сè посигурен подем на двата ансамбли на оваа театарска куќа. Само така можат да се сфатат реализациите на „Отело“ и на „Сон на летната ноќ“, во продукција на Турската, односно на Албанската драма, кои иако беа подготвувани и прикажани во мошне непогоден сценски простор (Работничкиот дом), одразија еден мошне значаен креативен дострел. Ова особено се однесува за Шекспировиот „Отело“ на режисерот Мирко Стефановски, кој претставуваше прв поголем позначаен пробив на афирмација на изведувачкиот состав на Турската драма и надвор од нашата република (на гостувањето на фестивалот „Класика на југословенската сцена“ во Лесковац, например) и кој значеше пробен камен за нови и уште поамбициозни зафати. Во оваа смисла од не помало значење е, имајќи го предвид времето на појавата на Шекспир на албански јазик во Македонија, и постановката на Ќемал Лила на спомнатата комедија „Сон на летната ноќ“, а пред тоа и на комедијата „Ноќ спроти водици“. Овде да спомнам и уште едно Шекспирово комедиографско остварување во изведба на Турската драма – „Веселите жени виндзорски“ на режисерот Коле Ангеловски кг., со негово видливо настојување времето во кое живее авторот и некои негови ликови да ги замени, односно да ги приближи до менталитетот и амбиентот на турскиот човек... Албанската и Турската драма при Театарот на народностите ставија на својот репертоар, освен веќе споменатиот „Отело“ и уште неколку познати Шекспирови трагедии, прикажани со различен успех. Така Турската драма во интересно режисерско видување на Рахим Бурхан го прикажа „Магбет“ а Албанската драма се погрижи да ѝ го презентира на својата публика монументалното драмско дело – „Хамлет“, кое во постановка на М. Јакупи не донесе некое поголемо уметничко доживување. Во прашање, се чини, беше расчекорот меѓу реалните можности и амбиции.

Од најглемиот мајстор на комедиографскиот збор на сите времиња – Молиер се играни поголем број дела. „Со сила лекар“ во продукција на Турската драма при Театарот на народностите е прв Молиеров текст реализиран на сценатa на Бит-пазар. Премиерата на ова дело во режија на Абдуш Хусеин беше дадена во 1953 г. (тој во спомнатава комедија ја толкуваше и главната улога, т.е. улогата на Зганарел), а една година подоцна со ансамблот на Албанската драма истиот режисер ја подготви комедијата „Жорж Дарден“, во која насловната улога му беше доверена на Екрем Зекирија (и во овој проект во една од улогите настапи режисерот А. Хусеин). Три децении подоцна анамблот на Турската драма одново му се наврати на комедиографското остварување „Со сила лекар“, овојпат во режија на Димитар Христов, која беше многу поамбициозна, визуелно неспоредливо поатрактивна (сценографија: Владимир Георгиевски) и артистички одиграна порафинирано, послоевито...

Како и комедијата „Со сила лекар“ и едно друго Молиерово комедиографско дело – „Вообразен болен“ доживеа две различни варијанти, односно верзии. Првата во првите години од постоењето на Театарот на народностите (Албанска драма), а втората многу подоцна, дури во 1977 г., со која Турската драма учествуваше и на театарските игри „Војдан Чернодрински“ во Прилеп.

Едно посовремено толкување на Молиеровата комедиографија се обиде да презентира режисерот Саша Маркус, кој пренесувајќи ги главно своите постановки од другите професионални драмски сцени во внатрешноста на Републиката (Куманово, Титов Велес) ги прикажа ликовите на „Скапеновите гаволштини“ во современа облека и во еден сосема модерен декор, кои наидоа на различно прифаќање кај публиката и театарската критика.

Турската драма, која нешто почесто отколку Албанската драма им се навраќаше на бесмртните Молиерови комедии, во својот репертоар вклучи и уште едно дело од големиот француски и светски комедиограф – „Скржавец“, кое премиерно беше изведено во 1973 г. во режија на Ќемал Лила. Со прикажувањето на оваа комедија, скопскиот Театар на народностите се вклучи во значајниот јубилеј: 300 години од смртта на Жан Батист Поклен Молиер.

Останува задачата на двата ансамбли на театарската куќа од Бит-пазар во иднина да се зафатат со реализација на најзначајните комедиографски дела на Молиер – „Тартиф“, „Дон Жуан“, „Учени жени“ и др. со настојување овие и многу други Молиерови текстови да ѝ ги претстави на својата публика во едно посовремено сценско толкување.

Достоевски, Гоголь, Чехов, Горки – ова се автори од руската класика, чии капитални дела во одредени фази од развојот на Театарот на народностите претставуваа пресвртни моменти во обезбедувањето на еден покомплетен театарски чин, во поширокото афирмирање на двата изведувачки состави и тн. Челно место ѝ даваме на драматизацијата на познатиот роман на Достоевски – „Злосторство и казна“ (режија: Бранко Ставрев) која Турската драма при Театарот на народностите ја претстави во нејзината најубава светлина и значеше нејзин врвен дострел, и еден од дострелите во македонскиот театар воопшто, што резултираше со повеќе признанија што претставата во целина, режијата и глумата на Фирдаус Неби ги добија на фестивалите во Прилеп, Сараево и др.

Со по едно или две театарски, односно драмски остварувања во репертоарот на Театарот на народностите во Скопје беа вклучени и такви големи мајстори на светската драмска класика, т.е. на комедиографската реч и на драмскиот збор, како што се Плаут („Војникот фалбаџија“ во режија на Димитрие Османли, а во продукција на Турската драма), Ибзен („Народен непријател“ на режисерот Мирко Стефановски, проект на Албанската драма), Голдони („Слуга на двајца господари“, „Итрата вдовица“), Феjдо (Одам во лов), проекти на Албанската драма при скопскиот театар на народностите и тн.

Пиесите на Бертолт Брехт – „Мајка храброст“ и „Кавкаски круг со креда“ и двете во интерпретација на ансамблот на Турската драма, првата во режија на Саша Маркус, а втората на гостинот од Турција – Еркен, како да отворија ново поглавје во дејноста на спомнатиов изведувачки состав, како да му обезбедија репутација на колектив кој е способен да реализира и најсложени дела од светското драмско творештво. Прв пробен камен во оваа смисла претставуваше „Мајка храброст“, со одличната Мушареф Лозана во насловната улога и со цврстиот режисерски концепт на С. Маркус, кој успеа и еден толку многу непогоден сценско-технички простор (Работничкиот дом) да го претвори во сцена со осмислени мизансценски решенија, со живи ритмички пулсации. Еден од поновите проекти на Турската драма при Театарот на народностите во Скопје – „Кавкаскиот круг со креда“ и со максимално освоените награди на театарските игри „Војдан Чернодрински“ во Прилеп, во 1989 г. и со учеството на фестивалот на југословенскиот театар во Сараево (МЕСС) значеше само потврда повеќе да се биде скоро неприкосновено во самиот врв на театарските збиднувања не само кај нас – во Македонија, туку и пошироко.

Слично, иако не исто дејство имаа и познатите Лоркини драми – „Крвави свадби“ и „Јерма“, посебно „Свадбите“, во режисерски видувања на Крум Стојанов, односно на Борис Поп Ѓорчев.

Како и во другите театри во Македонија, така и во Театарот на народностите во Скопје најигран автор е големиот југословенски и српски комедиограф Бранислав Нушиќ. Некои негови комедии („Сомнително лице“, на пример) се играни по два и повеќе пати, а не помал успех имаа и другите Нушеви комедиографски остварувања – „Др“, „Светот“, „Протекција“, „Госпоѓа министерка“ (да ги спомнам само нив). Присуството на Нушиќевата комедиографија придонесе повеќемина артисти на двата ансамбла да се искажат најцелосно, да остварат улоги од посебно значење. Таков е случајот со Љутви Сејфула, првенец на Турската драма, со Дијана Прека и Марк Марку, членови на Албанската драма и многу други. Меѓутоа, во хрониката на театарските настани на овој театар ќе остане забележано дека пиеса која најмногу била прикажувана, односно која доживеала најголем број сценски презентации и обнови беше и останува „Коштана“ од Борислав Станковиќ. Досега ова дело доживеа десетина постановки, а само Турската драма при Театарот на народностите на спомнатава пиеса на Б. Станковиќ се навраќала ни повеќе, ни помалку – туку шест пати, што значи

шест пати „Коштана“ во најразлични периоди се наоѓала на репертоарот на Театарот на народностите.

Во кругот на претставите што имале можност да ги видат различни генерации гледачи спаѓа и „Зона Замфирова“ од Стефан Сремац. Како куриозум ќе остане дека второто поставување на оваа пиеса во продукција на Турската драма при Театарот на народностите, а во режија на Димитар Станковски беше врзано за отворен простор – премиерата и неколкуте наредни претстави беа прикажани во Старата чаршија.

Од српската драмска класика изведувани се уште и Јован Стерија Поповиќ („Зла жена“, „Женачка и мажачка“ и др.), Милован Глишиќ („Измама“), првата во изведба на Турската, а втората во продукција на Албанската драма при скопскиот Театар на народностите. Трифковиќ („Љубовно писмо“) и др.

Паѓа в очи отсуството на драмски дела од словенечката и хрватската драмска класика, односно од богатото драмско наследство од овие две национални литератури. Досега во Театарот на народностите во Скопје воопшто не се изведувани Марин Држиќ и Иван Цанкар, на пример, што е секако повеќе репертоарска негрижа за едно покомплетно осмислување на програмските содржини, а помало несогледување на интересот за поставување дела од спомнативе два големи и ненадминати автори, дотолку повеќе што се играни и неспоредливо послаби драмски дела, едноставно залутани во репертоарот.

Од значење беше присуството на дела и од големите југословенски творци – Иво Андриќ и Мирослав Крлежа. Од богатиот и повеќеслоен раскажувачки опус на југословенскиот нобеловец – Андриќ беа сценски презентирани делата – „Аргатот Симан“ и „Проклета авлија“, кои не донесоа некој поголем уметнички ефект. Па сепак овие две сценски остварувања предизвикаа љубопитство, покрај другото, и затоа што Театарот на народностите, особено Турската драма на оваа театарска куќа спаѓаат меѓу поретките театарски состави во земјата кои беа и останаа во дослух со конгенијалната Андриќева проза.

И уште една крупна фигура во југословенската литература – Мирослав Крлежа, кој, како и Андриќ, уште во текот на својот живот беше класик во вистинската смисла на зборот, се најде на сцената на скопскиот Театар на народностите. Случајот сакаше токму со драмско дело од овој писателски гигант – „Вучјак“, Албанската драма при Театарот на народностите да го означи почетокот на својата дејност во новото театарско здание, во кое и денес работи, што одекна како крупен и значаен не само театарски, туку и културен настан, со оглед на релативно малата застапеност на негови драмски текстови во репертоарите на професионалните драмски сцени во Македонија. Ова Крлежино дело публиката го виде во мошне впечатлива режија на Мирко Стефановски. При поставувањето на Крлежините и Андриќевите дела постоеше нужната комуникација во смисла на давање целосна поддршка на авторите на драматизираните Андриќеви прозни текстови и во смисла на упатување честитки за успех на скопскиот Театар на народностите и посебно на Албанската драма на овој колектив од страна на Крлежа, чија телеграма беше читана непосредно пред свечената премиерна изведба на неговата драма „Вучјак“. (За ова, покрај другите, своевремено пишуваше и Иван Мазов во „Нова Македонија“, во приказот посветен на спомнатава премиера).

Овде да спомнеме и уште некои вредни дела од домашната, југословенска драмска класика, меѓу кои и „Ханка“ од Самоковлија, „Дервиш и смрт“ од Меша Селимовиќ и др.

Долгот кон домашната и посебно кон странската драмска класика кај нашите театри е секогаш голем. Ништо помал тој не е ни во репертоарските зафати на скопскиот Театар на народностите, што значи дека и натаму останува големата обврска да се реализираат што повеќе и што поквалитетни драмски дела од нашето драмско наследство, и од наследството што го оставил писателскиот гениј во многу земји во светот. Зашто не треба да се изуми од предвид фактот дека дигнитетот на еден театарски колектив, неговата афирмација, неговата зрелост и способност се вистински мерливи од степенот на застапеноста на светската и домашната драмска класика, а се разбира и од креативното ниво на изведбите. Тоа што Албанската и Турската драма, особено во последно време сè повеќе се ориентираат кон најосведочените драмски дела и автори што ги создавале нив вековите, е секако убава и сигурна гаранција дека и овој значаен сегмент од репертоарот на театрите ќе биде посистематски решаван отколку досега. Впрочем, од решавањето на овој суштински аспект зависи и побрзото созревање на еден драмски ансамбл, а аналогно на тоа и на една театарска култура во целина.

Од степенот на застапеноста на современата домашна и светска драматургија во репертоарот на еден театарски колектив зависи неговата свртеност кон своето време. И дали без драмски дела што го фиксираат мигот на нашето постоење може да се замисли толку неопходната комуникација со гледачите, со нивниот современ сензибилитет и сл? Поврзувањето со светот на планот на афирмацијата на современото драмско творештво и проткајувањето на светските вредности е најсигурниот пат за отворање нови хоризонти, нови визури и др... Имајќи го предвид сето ова Албанската и Турската драма при Театарот на народностите во Скопје секогаш наоѓаа интерес да стават на својот репертоар современи дела од југословенската драмска литература, од литературата на земјите-матици на членовите на спомнатите два извдувачки состава и особено од земјите во странство каде што новиот драмски израз доаѓаше како најизворна инсипирација, иновација, како извориште за нови сценски вредности и истражувања...

Ако и Албанската и Турската драма при скопскиот Театар на народностите не можат да се пофалат со некое посистематско негување на словенечката драмска класика, тоа во никој случај не може да се каже и за нивниот однос кон современите текови во словенечката драматургија. Додека во првите повоени години тоа беа незаобиколните: Мишко Крањц, Мира Пуц и др., во последниве неколку сезони на показ се презентациите на драмски текстови од најновата словенечка драмска продукција, односно од најреномираните современи словенечки драмски автори. Така, Албанската драма со забележан успех реализира една од многуте пиеси на често играниот Руди Шелиго – „Сауна“ (режија: Рахим Бурхан). Турската драма, пак, се определи за прикажување на драмскиот текст на Драго Јанчар – „Балада за соколот“, во режисерско видување на Ќемал Лила. Иако изостана претставувањето на некои други водечки словенечки драматичари (Душан Јовановиќ, Иво Светина, Дане Зајц), сепак, Театарот на народностите покажа дека е заинтересиран за сето она што на драматургиски план се случува во другите југословенски театарски средини, дека пројавува љубопиство тоа што е релевантно да го вклучи во својот тековен репертоар и да им овозможи на своите верни посетители какви-такви информации за сегашното на современото словенечко драмско творештво.

Од хрватскиот театарски простор публиката имаше можност да запознае дела кои имаа многу повеќе успех кај поширокиот круг гледачи отколку кај критиката. Веројатно затоа изостана прикажувањето на современи драмски текстови со најосведочени вредности од Марјан Матковиќ, Ранко Маринковиќ, Слободан Шнајдер (да ги спомнам само нив). И затоа, ориентацијата како да беше скоро исклучиво свртена исклучиво кон комедиографски остварувања и кон автори што се во длабока сенка на творештвото што го остварија и што го остваруваат спомнатите тројца еминентни писатели-и не само тие, се разбира. Примери за тоа има доста, а доволно е да се спомне еден од најиграните комедиографи кај нас – Фадил Хаџиќ („Змија“, „Човек на положба“ и др.), потоа драмскиот текст на Томислав Дурбешиќ-„Распуќин“, како и пиесата „Кула вавилонска“ од Душко Роксандиќ, кои, меѓутоа, не оставија некој поголем уметнички ефект, а уште помалу некои поголеми траги во развојот и во конципирањето на физиономијата на скопскиот Театар на народностите.

Босанско-херцеговската современа драматургија иако не е толку развиена најде приличен простор во репертоарните планови, особено на Турската драма при Театарот на народностите во Скопје. Поважно од тоа е што некои изведби („Угурсуз“ од Ибришимовиќ, во постановка на познатиот македонски режисер Љубиша Георгиевски и драматизацијата на романот „Соѕвездие“ од Џевад Карахасан) претставуваа релевентен театарски чин, значеа пробив кон освојвувањето на еден посовремен сценски израз. Пред тоа, поточно ре-

чено во првите години од постоењето на театарската куќа на Бит-пазар се играни и некои други босанско-херцеговски автори, чии текстови повеќе го сугерираа фолклорното милје на своето поднебје, а помалку укажуваа на некои поизразити естетски и филозофски вредности. (Ќоровиќ).

Голем е бројот на имињата на современи српски автори што се прикажани на сцената на Театарот на народностите (Ќопиќ, Давичо, Беловиќ, Ѓорѓевиќ, Митровиќ, Добричанин, Пешиќ, Симовиќ и др.), но истовремено мал е бројот на оние драмтичари што создаваат во Србија, чии дела се наоѓаат во моментов во фокусот на најголемото интересирање (Александар Поповиќ, Душан Ковачевиќ, Милица Новковиќ, Јован Христиќ Велимир Лукиќ). Де факто тие и воопшто не се изведувани на сцената на Театарот на Театарот на народностите, иако на другите професионални драмски сцени во Македонија и во другите театарски средини се доста играни. Невклучувањето, на пример, на ниту еден драмски текст од Д. Ковачевиќ е секако речит доказ за стихијноста и површноста во градењето на репертоарот, кога станува збор за неговото збогатување со современи драмски текстови од националните драматургии во земјата, и посебно од српските современа драматургија, која може да се пофали со повеќе изградени творечки индивидуалности и сензибилитети.

Каков е е односот на Театарот на народностите кон светската современа драмска литература? Скоро идентично како и кон југословенското современо драмско творештво-недоволно осмислено, негувано без некој одреден план и тн. Како и во другите професионални театри во Македонија така и во Театарот на народностите француската, односно светска авангарда на некој начин беше „прескокната". Останаа неизведени и Бекет и Јонеско. Вистина, Албанската драма го вклучи во својот репертоар делото на Арабал – „Гробишта на автомобили на сето она што го остави авангардата воопшто. Кога веќе станува збор за современата француска драматургија, да кажеме дека таа доста скромно, но, сепак, мошне успешно беше застапена преку пиеси на Сартр („Блудница достојна за почит"), Ж. Ануј („Слугинки") и др.

Мошне скромна застапеност во репертоарот на Албанската и Турската драма најде и современата американска драматургија, а еден од поретките што беше изведуван е Артур Милер („Поглед од мостот"). Од друга страна, современата советска драмска литература, како и современите национални драматургии на некои други европски и вонеевропски земји, останаа надвор од интересирањето на спомнатите два изведувачки состава, но затоа, пак, Турската драма пројави слух да ѝ презентира на својата публика пиеса од современото египетско драмско творештво. Станува збор за драмата „Слуги" од Јунус Идриз, што останува досега како единствено прикажано драмско дело од неврзаните земји не само во Скопје и Македонија, туку, се чини, и во поранешна Југославија.

Во една ваква констелација сосема разбирлива и логична беше ориентацијата кон современата драматургија од земјите – матици на двата ансамбла при скопскиот Театар на народностите. Во овој однос Турската драма беше во неспоредливо попривилегирана положба отколку Албанската драма, зашто имаше пред себе многу поголем избор на современи драмски дела, а меѓу најиграните современи турски писатели беа секако Назим Хикмет, Азис Несим, А. Ремзи, Ведет Недим Тор, Џелал Езине и др чии сатирични комедии, социјални драми, музички пиеси, фолклорно обоени драми и тн. во не мал број случаи беа релизирани со гостувања на еминентни режисери од Турција. Случајот со Албанската драма ни одблиску не беше таков-овој ансамбл во буквалната смисла на зборот имаше врзани раце колку поради познатите политички прилики на тотална изолираност, затвореност на Албанија и сл., толку ако не и повеќе поради ограниченият дијапозон на теми на изразни средства и др., како и поради плакатскиот и мошне конвенционален сценски израз на пиесите и незадоволувањето на едно повисоко уметничко ниво. Впрочем тоа го потврди и поставувањето на едно современо драмско остварување на Сулејман Питарка („Стариот рибар"), а за исклучок може и треба да се смета реализацијата на драмата „Карневалите на Корча" од Спиро Чомора, кој денес се смета за класик на албанската драматургија. Наоѓајќи се во ситуација да не може да и го претстави на публиката сето она најрелевантно што се создава на албански јазик, излезот од ваквата состојба Албанската драма при Театарот на народностите го бараше во што позачестено ставање современи драмски текстови од современи автори што живеат и создаваат на Косово. Понекогаш тоа се правеше доста неоконтролирано, зашто меѓу презентираните драмски дела можеа да се сретнат и такви кои не го задоволуваа нужниот естетски критериум, а некои дури и во идејна смисла беа доста проблематични дискутабилни, конфузни, макар што не можат априори да се одречат и значајните квалитети на современите албански автори, односно косовски писатели...

Така, Албанската и Турската драма при скопскиот Театар на народностите постепено ги освојуваа просторите на современата светска и домашна драматургија, а за да ја добијат целосно битката на ова поле ќе мора уште многу да се направи. Тоа е судбина, но и обврска на спомнатите два ансамбла, како и на сите професионални театри во Македонија, бидејќи многу информации кај нас доаѓаат со значително, понекогаш и несфатливо задоцнување, што ќе рече дека скоро безброј современи драми од капитално значење останаа сé до денес неприкажани. Пропуштеното е тешко наеднаш да се надополни, но сето она ново, квалитетно, значајно во современиот сценски исказ и во современата драматургија што доаѓа со секој изминат ден од разните национални драматургии и средини не би требало ан блок да се испушта како досега.

* * *

Во текот на изминатите четири децении континуирана дејност на Театарот на народностите во Скопје, во репертоарот на Албанската и Турската драма при овој театарски колектив биле вклучени дела од одвај десетина македонски писатели. Во таа мошне скромна, би рекле дури и симболична бројка влегуваат и неколкумина македонски творци кои не се занимаваат со драматургија, туку според нивни прозни и други дела се правени сценски адаптации, драматизации и сл. (Владо Малески, Видое Подгорец и др.) Бројката во случајов и не е толку битна, колку што е релевантно нешто друго – непостоењето нужен континуитет во презентацијата на она што е навистина највисок репрезент во современото македонско драмско творештво. Така, ако ја исклучиме телевизиската драма „Клинч" од Горан Стефановски, проект на Турската драма при скопскиот Театар на народностите, од овој денес мошне познат, ценет и изведуван македонски драмски писател и тоа не само во нашава земја, туку и во странство, не е изведено ниту едно театрско драмско дело. Ист е случајот и со Јордан Плевнеш, кој воопшто не е игран во Театарот на народностите, но затоа бил изведуван во Сараево, Нова Горица, Полска, САД и тн.

Инаку, во првите години од постоењето на Театарот на народностите на публиката од Албанската народност ѝ беше претставен првиот и единствен досега драмски текст сод Ристо Крле – „Парите се отепувачка", во режија на Тодор Николовски. Малку е изведуван и еден од основоположниците на македонската драмска реч – Васил Иљоски, иако неговата пиеса „Бегалка" во едно посовремено режисерско толкување на Тодорка Кондова беше еден од репрезентите на Албанската драма, токму со овој проект постигнувајќи забележан успех на турнејата во Албанија. И тука е ставена точка во прикажувањето драмски дела од македонското драмско наследство.

Од мошне богатиот и разновиден драмски опус на истакнатиот македонски писател – Коле Чашуле е изведена само една пиеса и тоа од неговиот почетен период „Вејка на ветрот", во продукција на Турската драма при Театарот на народностите, така што останаа нереализирани низа други пиеси од овој автор, кои беа верифицирани на низа најпознати југословенски театарски фестивали (Стериното позорје во Нови Сад, Фестивалот на југословенскиот театар во Сараево, познат по кратенката МЕСС и др.)

За комедиографското творештво на реномираниот македонски драмски писател – Томе Арсовски посебно интересирање и афинитет пројави Турската драма при Театарот на народностите, која во својот репертоар вклучи три драмски остварувања, вклучувајќи ја во тој број и документарната драма „Човекот на епохата" што заеднички ја изведоа двата ансамбла на споменатиов скопски театарски колектив. И двете комедиографски дела на Томе Арсовски – „Џумбус"

(режија: Димитрие Османли), што претставуваше еден вид мјузикл работен според мотивите на комедиографскиот текст – „Бумеранг“ и „Убавината чекори сама“, дадена како праизведба во режија на Бранко Гапо, имаа убав успех и одек и кај публиката и кај критиката. Овие сценски реализации како да беа правени по мерка на гледачот – желни за театарски остварувања што ја донесуваат со себе си ведрината и свежината на ова наше питомо и питорескно, балканско, т.е. медитеранско поднебје, што на еден непосреден и спонтан начин нè воведуваат во просторите на народскиот хумор, на песната и тн. Од друга страна, пак, Албанската драма при Театарот на народностите со поставувањето на драмскиот првенец на Томе Арсовски – „Александра“, со тематика од НОБ, се вклучи во одбележувањето на големиот јубилеј на нашите народи и народности – три децении од почетоците на нашата Револуција. Иако оваа претстава имаше пригоден карактер, таа не се исцрпуваше во пригодноста, напротив донесе повеќе успешни актерски креации во една доста солидната постановка на Кемал Лила.

Со по едно драмско дело во репертоарот на Албанската и Турската драма при Театарот на народностите се застапени: Бранко Пендовски („Пречек“ на режисерот Драган Вељановски), и Борис Вишински („Рацин во постановка на Бранко Гапо, а во изведба на Турската драма). Меѓутоа овие две сценски реализации многу кратко време го задржаа вниманието на публиката.

Неспоредливо поголем уметнички ефект и поголемо интересирање и љубопитство кај театарската публика имаа делата на Живко Чинго – „Глемата вода“ и „Сурати“ и двете по продукција на Албанската драма при скопскиот Театар на народностите. Пренесувајќи ја со некои мали и скоро незначителни модификации својата забранета постановка од Братислава, познатиот македонски режисер Владимир Милчин создаде сценски проект кој слободно може да се вброи во еден од најновите проблесоци на споменатиот изведувачки состав. И во актерски, и особено во режисерски поглед – тоа беше изведба од антоллогиско значење. Претставата за која станува збор на најубав начин ги покажа вистинските креативни можности на ансамблот на Албанската драма и не е воопшто претерано ако се тврди дека споменатава претстава значеше настан не само за колективот на Битпазар, туку и во театарскиот живот во Републиката. Последниот драмски текст на Живко Чинго – „Сурати“, што како праизведба го даде Албанската драма при Театарот на народностите и тоа кратко време по изненадната смрт на авторот, го проследивме во постановка на режисерот на Мак. нар. театар– Бранко Ставрев. Ова драмско дело за детронизацијата на власта остави добар впечаток, но се чини не го повтори успехот на „Големата вода“.

По сево ова досега изнесено недвосмислено произлегува заклучокот дека Театарот на народностите од Скопје им остана должник на повеќемина истакнати македонски автори, чии дела заслужуваат да имаат еден поинаков третман, што подразбира и нивно понагласено присуство во репертоарните зафати.

* * *

Не постои професионална драмска сцена во Македонија која на својот репертоар нема вклучено драмски текстови, сценски адаптации, драматизации и сл. наменети за најмладите. Некои од театрите своевремено негуваа и репертоар на куклени претстави. Тоа е сосема разбирливо и логично ако се знае дека децата се најблагодарната публика, дека тие се идните вистински љубители на театарската уметност. Меѓутоа, и покрај ваквото сознание, и покрај обврските кон финансиерите (СИЗ-овите) да го стимулираат театарското творештво за деца, сепак, овој вид дејност подолг период како да се наоѓа на маргините на настаните. Појавата на таканаречените детски изведби во најголем број случаи е инцидентна и за некој поголем континуитет во овој домен на творештвото и не може воопшто да стане збор. Ретки се случаите за ангажирање врвни режисери, сценографи, костимографи и др. во подготвувањето проекти за најбројниот аудиториум, поради што бројот на детски претстави од највисок уметнички ранг е сведен на минумум. (Најчесто за режисери се ангажираат расположивите домашни сили, т.е. постарите и поискусните артисти, или пак се поканууваат за гостување творци кои не се одликуваат со некоја поизразита творечка имагинација, пополнувајќи на тој начин празнини меѓу два „посериозна“ проекта, и јавувајќи се детските претстави како еден вид интермецо, што е секако резултат на накарадното сфаќање дека создавањето квалитетни драмски проекти за најмладите е помалку лесна и помалку значајна обврска, место на оваа творечка актива да се смета и да се гледа како на најтешка, најкомплицирана, најодговорна работа во театарот!) Исклучок во оваа смисла беше скопскиот Драмски театар со неколкуте антологиски сценски реализации, како што се: „Чук, чук Стојанче“ од Оливера Николова, „Баш челик“ од Горан Бабиќ, „Шекспир во приказни“, сите во постановка на Коле Ангеловски.

Значаен напредок во оваа насока, особено во последниве неколку години прави Театарот на народностите од Скопје, чии два изведувачки состава – Албанската и Турската драма можат да се пофалат со не мал број занимливи и квалитетни сценски реализации кои имаат за цел да ја анимираат пред сè големата и најверна „армија“ од посетители, пред сè од предшколската и раношколската возраст, па сè до оние што го завршуваат осумгодишното образование. Кога го истакнувам ова мислам пред сè на претставите за деца од нешто понов и најнов датум („Белото циганче“ од Видое Подгорец на Турската драма при Театарот на народностите, а во режија и драматизација на Ацо Алексов, „Бошко Буха“ од Мирослав Баловиќ и Стефан Пешиќ на режисерот Наум Пановски, што го играа двата ансамбла, „Аладиновата волшебна лампа“ и др.), што не значи дека забележани остварувања немаше и порано, како што беа остварувањата на пиесите „Кекец“, „Златната рипка“, „Шеќерна приказна“ од Славко Јаневски, „Том Соер“, „Изгубената принцеза“, „Шахот-штрк“ од И. Емин, „Мавиш и Мемиш“ – прва пиеса за деца напишана од автор на Турската народност кој живееше и создаваше во нашата Република (Хасан Мерџан во режија на Ќемал Лила) и многу други...

Радува и сè позабележителниот пробив на автори што пишуваат за деца не само од редовите на писателите од Албанската и Турската народност во Македонија, туку и од редовите на најнепосредните театарски творци – режисери, артисти и др. што работат, т.е. работеле во скопскиот Театар на Народностите (Љутви Сејфула, Шерфедин Неби, Муарем Шаиќи, Зија Бериша, Бедија Бејоглу, со чиј драмски текст „Малите-големи љубови“, Турската драма учествуваше на угледниот југословенски фестивал на детето во Шибеник и тн.). Токму споменатите и уште некои други автори со своите ракописи за најмладите како да внесоа една нова визура, еден посебен творечки ингажман на уметничкото доживување и возбудување, едно побогато и поразновидно театарско живеење...

Но, прикажувањето во просек на една детска претстава годишно е оној минимум што бездрого не може да го задоволи интересирањето и љубопитството на најбројниот аудиториум – децата. Детските претстави беа и сè уште остануваат капка во море, а за да бидат нешто друго, а за да се надмине оваа незавидна состојба и доста ниското ниво на изведбите ќе мора театарското творештво за најмладите да се развива, да се стимулира многу повеќе отколку досега. Свртувањето грб на децата не е ништо друго туку упорно и сосема погрешно убедување дека во овој вид специфично творештво, уметниците, т.е. ансамблите не можат да најдат своја поголема сатисфакција – и перспектива. Колку побрзо театарот ќе се ослободи од ваквата непроменета свест, од ваквата голема заблуда што граничи со слепило која може да остави несогледливи последици, толку тоа е подобро за еден театарски колектив, ако сака тој да има свој цврст фундамент, свое побрзо зреење, своја иднина.

* * *

Во првите години по ослободувањето, а и дваесетина години подоцна, вообичаена беше практиката на гостувања на професионалните театри во Македонија во најодалечените места и градови во Републиката, што се прифаќаа како продолжување на сезоната. Бидејќи летните турнеи понекогаш траеа и до два месеца, практично и не постоеше „мртва сезона“, т.е. пауза до започнувањето на новата сезона, со таа разлика што театарскиот живот во тој период од поголемите центри се преселуваше во селата, земјоделските задруги, работните акции, граничните караули, помалите градчиња каде што немаше професионални драмски сцени. Не

беа, се разбира, заобиколувани ни поголемите културни центри – Битола, Охрид, Прилеп, Штип, Струмица, Куманово, Кавадарци, Тетово и тн. Оваа убава и корисна практика немаше причини да не ја прифати и Театарот на народностите (тогаш Малцински театар). Напротив, Албанската и Турската драма на овој скопски театарски колектив имаа еден додатен мотив повеќе не само на крајот на театарската сезона, туку и додека таа траеше, да организира поголем број гостувања, да крстари низ Републиката, особено во оние места каде што живееа припадници на албанската и турската народност. Се разбира, и сосема природно и логично, изведбите на Театарот од Бит – пазар се прикажуваа и пред македонската театарска публика во внатрешноста на Македонија, и посебно во местата каде што живее мешано население. Ваквите и слични турнеи станаа составен дел од дејноста на овој скопски театар. Со оглед на нивната мобилност, имајќи не ретко не само уметничка, туку и пропагандна цел (предизборни кампањи и сл.), тие не можеа доста долго време да се ослободат од импровизациите од најразличен вид. Така на пример, при настапите во некои помали градови и села, каде што не постоеа ни најелементарни услови за прикажување претстави, најчесто се играше под отворено небо; декорот беше редуциран и тој се правеше на лице место од позајмени штици, од предмети што ги нудеа самите селани и граѓани и тн. Слично беше и со костимите – или се играше во секојдневната облека на артистот или костимот беше правен од стари завеси и сл. Сево ова не ги обесхрабруваше членовите на театарска куќа од Бит – пазар, зашто беа убедени и зашто знаеа дека вршат пионерска улога и мисија во освојувањето на театарскиот гледач, кој „пред тоа никогаш немал допир со постигањата на театарската уметност“ (Илхами Емин, „Нова Македонија“). Во многу места во Македонија за населението од албанската и турската народност, гостувањата на Театарот на народностите претставуваа прва средба со магијата на театарскиот чин. Затоа овие и ваквите турнеи имаа и нешто повеќе од чисто уметничка задача – тие најчесто се претвораа во една голема манифестација на радоста и значеа скоро исто што и најголемите празници во животот. Тоа ќе рече дека секогаш кога и каде и секогаш по кој повод, турнеите на Албанската и Турската драма добиваа облик на вистински сенародни свечености, чија егзалтација, возбуда, самопрегор, одушевеност и тешко и скоро невозможно да се објаснат со најобични зборови. Гледачите не се штедеа од аплаузите, во искреноста на изблиокот на своите чувства при искажувањето на своите мисли и зборови на благодарност, иако најчесто не беа свесни за чинот на убавината и значењето на слушнатото и виденото ... Уште помалку се штедеа и беа незадоволни творците на скопскиот Театар на народностите, зашто беа убедени колку многу се постигнува со ваквите редовни и позачестени гостувања и колку големо е задоволството да се игра пред публика која е необично „гладна“ за театарски и воопшто за уметнички доживувања и која чиниш одново е родена што има можност првпат во својот живот да слуша и да гледа театарски претстави на свој роден јазик. Во една ваква ситуација кога публиката и претставата прават една нераскинлива целина, кога едни без други не можат, кога гледачите на некој начин стануваат дел од претставата, бидејќи не постоеше класична поделба на сцена и гледалиште, особено кога се играше на отворена сцена, што најчесто се користеше, не постоеше проблем што не може да се реши. Се даваше максимумот, па и она што на прв поглед изгледаше неможно – стануваше можно. Па така, со бројот на турнеите се зголемуваше и интересирањето на публиката за изведбите на скопскиот Театар на народностите. Тоа зголемување не се одвиваше само по себе, некако по инерција, стихијно, туку беше во тесна врска со растежот на квалитетот на театарските претстави. Ако на почетокот гледачите и можеа да се задоволат со едночинки, со помалу вредни драматургиски и сценски остварувања, со текот на времето зреева условите и за прикажување на високо квалитетни сценски презентации и тие беа вистинскиот барометар за подемот на публиката и на театарската куќа од Бит – пазар. Се потврди вистината дека примарна комуникација со јавноста се изведбите, и од неа не можеше да побегне ни Театарот на народностите.

А овој театарски колектив, за разлика од другите театри во Македонија мораше да регрутира нова публика, бидејќи старата и никогаш ја намаше, што не беше лесно, ни едноставно, уште повеќе ако се знае дека новата публика постепено се изгради и тој процес – како што на едно место ќе наведе познатиот театарски естетичар и историчар и професор на Факултетот за драмски уметности во Белград – Драган Клаиќ во својата книга „Театар на разлики“ (изд. Стериино позорје во Нови Сад, 1989 г.) не само што е долг, туку изискува систематичен, едукативен и анимациски напор“. Борбата за публика беше и остана главна и основна грижа на Театарот на народностите и неговите госувања во Републиката, посебно во местата каде што живеат припадници на албанската и турската народност, несомнено ја потврдија неопходноста од постоењето на оваа скопска театарска куќа како едно од незаменливите жаришта за културна еманципација на народностите во Македонија.

Иван ИВАНОВСКИ

БААЛ ИЛИ КОН ХАОСОТ

(Драматуршки дневник за претставата „Баал“ – Бертолт Брехт, режија – Бранко Брезовец, во изведба на ансамблот на Албанската драма при Театар на народности – Скопје).

БЕЗ ДАТУМ

Драг Дневнику,
што е за тебе хаос? Почеток? Крај?! Дали хаосот е црн или е бел? Каде е хаосот? Дали сум го почуствувал? Дали може да се почувствува? Дали тој е добро или е зло?

ДНЕВНИКОТ

„Темна е безконечна празнина која постоела пред воспоставувањето на редот и ќе постои по неговото воспоставување“.[1]

Дали тогаш редот е нешто што треба да се надмине?

Добра ноќ
драг Дневнику.

ДЕН ПРЕД ТОА

Драг Дневнику,
денес по кој знае кој пат ја прочитав драмата „Баал“ (Напишана 1919 година, прв пат изведена – 1922 година.) и повторно сакам да ти кажам:

Сакам да љубам! Сакам да пијам! Песна сакам! Сакам блудници, омажени жени, девојки, девојчиња, девици; жени! Похота и блуд! Смрт! Да убивам и да бидам убиен! Сакам и сè и ништо...

ДНЕВНИКОТ

Баал?! (...) Го познавам... Семитско божество на разурнувачкиот ветер и расплодната моќ; сакрамент на органскиот живот, елементарна сила и сексуалност. Во сите подоцнежни цивилизации симболизира опстојување или периодично враќање кон вдахновение на нагонската сила... ...А драмата? Дали таа го носи тој дух?

Гола е, жешка кога ја држиш во раце, остра коа ќе ја допреш до месо, родена како желба и бунт за уривање на нормите и табуите воспоставени меѓу луѓето кои наметнати врз природноста ја гушат човековата слобода.
Манифест на нагонската чулност.
По својата структура преставува ткиво кое како целина е споено преку главниот лик, Баал, кој доследно газејќи низ сопствениот хаос, од епизода во епизода, се допира до сите оние кои го опкружуваат, кои така допрени и при тоа зара-

зени паѓаат во амбисот наречен БААЛ. Таквата форма, сама по себе хаотична, овозможува да се развие приказна која не е приказна, и да се прикаже драмски развој кој не се развива. Всушност гледаме тонење; ликовите стојат, дејството или стои или се повторува, дијалогот стои; а се заедно се движи тонејќи, се движи кон своето дно, кон својата развојна цел.

ДНЕВНИКОТ

„Додека експресионистичкиот „нов човек" преставува симбол на идеал и на идеалистички бунт, ликовите на Брехт се застапници на вегетативниот нихилизам, реинкарнација и ренесансните и барокните авантуристи и сештојадци, гротесни фигури на виталнзмот без крајна намера и цел."[2]

Да; галерија на боеми, питачи и самонаудени малограѓани, сместени во миљето на пригратски крчми, мувлосани лечилишта и блудни улици е светот на анти – херојот на оваа драма, кој го свртува грбот на општеството и законот, цврсто убеден дека животот во модерната цивилизација е бесмислен.
Многу алкохол, многу жени, многу песна, многу желба за бегство, многу желба за слобода, многу... Баал; поет. Каде е неговото место во светот? Која е неговата цел? Дали воопшто е потребна некоја цел? Дали хаосот е решението?!
Хаосот е решението...

Добра ноќ
драг Дневнику.

ДЕН

Драг Дневнику,
денес бев во театар.

ДНЕВНИКОТ

И што со тоа?
Почувствував како успеаа да ме вовлечат во нивниот ритуал.
Одделнаш тој стана мој, се измешаа нашиве енергии. И тогаш; посакав да им се придружам. Посакав да водам љубов. Посакав алкохол. Посакав да станам животно. Посакав да јадам живо месо.
Посакав..
Дали тоа беше само нивен ритуал или разбудија нешто што отсекогаш се наоѓало во мене, во архетипот на човековиот род.
Балловиот хаос во оваа престава пред се е доделен преку движења и игра, со што само се надградува идеата на драмата за човековата отуѓеност, гадотијата и цивилизацијата и неможноста за бегање;
недостаток на слобода. Преку сценската игра, во вистинска смисла на зборот, се гради ритуал; ритуална игра на опијанетост, половост и несвесност; ритуал на хаосот. А самата игра, кореографијата, создадена првенствено врз еротичност и хаос, претставува основна нитка околу која се сочинува претставата.
Играва, која намерно на моменти се граничи со безредие и егзибиционизам, зрачи со сексуална енергија и повик на блуд во секоја смисла, па така својата кончена катарза ја постигнува во публикава која во себе посакува; го посакува тоа!

ДНЕВНИКОТ

Кој е виновникот?

Бранко Брезовец и Јасна Франкиќ (Кореографија).

Колективната дисциплина на изведувачите и нивната енергетска посветеност во претставата е по мене онаа најпривлечното и најсилното што успеа да ме фати за гуша и да ме вовлече во претставата како во ритуален чин.

ДНЕВНИКОТ

Кои се тие?

Бајруш Мјаку (Баал), Рефет Абази (Екарт), Беби Ќерими (Јоханес), Магдалена Ризова (Јохана), Силвана Бајчиновци (Софија), Ајета Рецепи (Емилија), Мушереф Лозана (Пилер), Емине Кадриу (Луиза), Бекир Нуредини (Лулу), Сефедин Нуредини (Мех). И повторувам дека големо задоволство и доблест е што неможе да се зборува за никој од нив како поединец и поединечно остварување, туку само за колективна игра и колективен впечаток кој е импресивен.

ДНЕВНИКОТ

Како беа облечени? Пееа ли нешто?
Костимографијата со спојување на две крајности – човечка кожа со пренагласена машкост и црна мантија – директно и експресивно ги потцртува алузиите на драмата во однос на релацијата: човек, одчовечување и цивилизација.
(Костимографија – Барбара Ступица.)

Сценографијата која оди во чист симболизам и дава една нова димензија на претставата. Ако за сите други компоненти кои го создаваат овој чин можеме да кажеме дека се во голема мера директни и натуралистички, сценографијата одејќи во правец на минимализацијата и крајно воноличување и дава на претставата доза на зачуденост и стилизација од нов вид.
(Сценографија – Дуба Самболец.)
Музиката сочинета од смеса на крици, зачудни мелодии, дечји песнички и фолклор, создава амбиент кој има призвук на нешто што излегло од хаосот, некаде од некаква длабочина...
(Музика – Борис Ковач.)

ДНЕВНИКОТ

Лека ноќ.

Добра ноќ
драг Дневнику.

ДЕН ПО ТОА

ДНЕВНИКОТ

„Секое човечко дело е талкање и итрина достојна на обично плашливо зајаче. Љубовта и Смртта се пси кои го гонат зајачето. Хаосот ги одгоил ловечките пси и се самозадоволува со спортот. Тоа е голема комедија; човекот мисли дека лови, додека самиот тој е ловениот. Тоа е човекова трагедија, кога е во спрега со Љубовта и Смртта, тој почнува да лае. Не постојат други комедии и трагедии. Човеку, не биди обичен шут во таа игра, туку живеј и умри врз острицата на Љубавта и Смртта. Така хаосот ќе биде пронитен со потполна екстаза."[3] Дали тоа сакаше да ми го објасниш деновиве?

Не, драг Дневнику.

ДНЕВНИКОТ

Не? Сега не те разбирам...
Па зарем не е Бааловски на се околу себе да се одговори со – НЕ!

ДНЕВНИКОТ

Или можеби пак на се да се одговори со – ДА...

Добра ноќ
драг Дневнику.

Твој
Петровски Југослав
ФДУ; Драматургија, III год.

---

[1] Рифард Пјер, Рјечник Езотеризма, Август Цесарец, Загреб, 1989, р. 23.
[2] Жмегач Виктор, Повјест свјетске књижевности књига 5, Младост, Загреб, 1974, р. 247.
[3] Кроули Алистер, Књига лажи, Езотерија, Белград, 1991, р. 46.

Петровски Југослав
„Наум Наумовски-Борче" 88а, Скопје
тел. 223-736.

Огнен НЕДЕЛКОВСКИ

ДРАМАТУРШКИ ДНЕВНИК ЗА „БУРА“ ОД ВИЛИЈАМ ШЕКСПИР ВО ДРАМСКИОТ ТЕАТАР – СКОПЈЕ

ДУХОВИ И ЛУЃЕ

Хроничарите ќе запишат: на 20.XII.1992. година, во Драмскиот театар се одржа премиерата на претставата „Бура“ од Вилијам Шекспир, а во режија на Коле Ангеловски.

За првпат македонската јавност имаше можност да другарува со ликовите на Просперо, Ариел, Миранда, Фердинанд, Калибан и останатите јунаци од оваа Шекспирова бајка. Треба да нè радува тенденцијата која во последно време е сè повеќе присутна на сцената на Драмскиот театар во Скопје, за навраќање кон класичните текстови од светската драматуршка ризница („Бура“, „Дамите од Аламо“, „Вообразен болен“), видени преку нови, современи и специфични режисерски видувања.

Премиерата на „Бура“ секако дека не би се случила и на нашите простори, доколку Богомил Ѓузел, нашиот одличен познавач на Шекспировиот јазик и стих, не ни го приопштеше преводот и на ова Шекспирово дело. Тој, како и многупати досега, најде време и сила да се фати во костец со проблемите на мошне тешкиот и архаичен Шекспиров јазик и успеа тој чудесен и недостижен Шекспиров стих да го прилагоди на правилата и законитостите на нашиот јазик и говор.

Иако нашиот литературен јазик не изобилува со толкав фонд на зборови, колку што е потребен за да се долови вистинската слика за Шекспировиот високопоетичен јазик, сепак Богомил Ѓузел успеал да го зачува и заузда нервот на Шекспировиот начин на изразување, притоа водејќи сметка и за специфичната метрика на Шекспировиот стих.

Сепак, и покрај радоста што уште едно Шекспирово дело му е доближено на македонскиот читател и гледач, треба да се каже дека на некои места во драмата (На пример во сцените со Ирида, Церера и Јунона) кога е потребен стих кој ќе ја замрзне крвта на гледачот и кој ќе придонесе за илузијата на некој иреален свет, стиховите, (пред сè заради баналните рими), делуваат како ученички лични творби.

Мој впечаток е дека можеби режисерот Ангеловски можеше да ги штрихува тие реплики и со помошта на вешта кореографија да изнајде решение за тие сцени.

Како и да е, сепак после толку многу години го добивме и македонскиот превод на „Бура“, како докомплетирање на Шекспировиот извонредно значаен опус.

Подготовките на „БУРА“ траеја речиси три месеци и во тој период целата екипа која ја донесе на свет „Бура“ на сцената на Драмскиот театар, работеше секојдневно и крајно сериозно.

Пробите изобилуваа со креативна и позитивна енергија, (во што најмногу предначеа Кирил Ристоски и Ѓорѓо Јолевски), соработката помеѓу режисерот и актерите беше на високо ниво, и во текот на тие подготовки добив впечаток дека тие луѓе во секој момент знаат што сакаат и ниту еднаш не беа затекнати и доведени во ситуација да стравуваат за судбината на проектот.

Сериозниот пристап и високата професионалност на целиот ансамбл на Драмскиот театар дојдоа до толкав израз, што во текот на тримесечната работа речиси немаше ниту еден слободен ден, а прогоните се работеа и двапати дневно. Таквиот начин на работа и љубовта на сите учесници кон она што го работат, уште од првата проба беше сигурна гаранција за успех.

Не случајно режисерот Коле Ангеловски го напушти својот вообичаен жанр – комедијата и ја одбра токму „БУРА“ за заокружување на една плодна долгогодишна театарска дејност. „БУРА“ е предизвик и потстрек за секој режисер, за секој актер.

Кои се вредностите на „БУРА“, кои од неа и после неколку векови прават да биде интересна и актуелна?

Се смета дека „Бура“ е последен текст на големиот драматичар и на некој начин негов творечки аманет. Мнозина Шекспиролози истакнуваат дека всушност Просперо е самиот Шекспир, кој после своите „крвави“ трагедии, поради кои Волтер ќе го нарече и Варварин, седнал и напишал дело во кое се простува, во кое луѓето се сакаат и победуваат со добрината и разумот, а вљубените ја наоѓаат сопствената среќа.

„БУРА“ е пред сè бајка, приказна за група луѓе кои судбината ги довела на еден пуст остров за да се пресметаат и да си простат за грешките што ги правеле во минатото.

Жанровски гледано, мошне тешко е да се одреди жанрот на „БУРА“, затоа што таа изобилува со епски, лирски и драмски елементи и мотиви. „БУРА“ е на моменти сериозна, па и историска драма, на моменти е суптилна љубовна приказна, на моменти е комедија... Сметам дека ова Шекспирово дело во никој случај не би можело да се дефинира со само еден жанр, или пак со терминот трагикомедија. „Бура“ е нешто повеќе од тоа.

„Бура“ како и „Сонот на летната ноќ“ е чудесен спој помеѓу сонот и јавето, доброто и злото, духовите и луѓето, љубовта и омразата, магијата и животот, желбата за власт и роднинските односи. „Бура“ е всушност сè што дотогаш напишал Шекспир, само збогатено со неговата мудрост и творечка зрелост, која дошла со годините и искуството.

Во „Бура“ Шекспир нè води во царството на приказните, помеѓу вилите и духовите, каде целиот живот е покриен со мекиот превез на сонот, каде има многу музика и слатки песни, кои ни ја опиваат душата и нè водат во еден сосема поинаков свет од реалниот.

Сепак, и во тоа царство на приказните, каде што сè е можно, луѓето се луѓе, со сите свои слабости и доблести, со сите свои желби и намери, грижи и копнежи. Дури и ликовите кои не се луѓе, како на пример воздушниот дух Ариел и накажаното дивјачко суштество Калибан, изобилуваат со вистински човечки карактеристики, чувства, и потреби. „Бура“ е во извесна смисла пандан на „Сонот на летната ноќ“, само што (како што напишал некој француски критичар), во „Сонот на летната ноќ“ ја чувствуваме моќта на невидливиот свет врз човекот, а во „Бура“ – човековата моќ над невидливиот свет.

Склопот на дејствието на „Бура“ е едноставен и сложен, исполнет со интересни ситуации и впечатливи карактери. Миланскиот војвода Просперо, кој својот живот им го посветил на науката и книгите, протеран е на пуст остров заедно со неговата ќерка Миранда. Во текот на дванаесетте години поминати на островот, Просперо го усовршувал своето знаење и успеал да завладее со природните сили и да ги потчини вилите и воздушните духови. Од душата на таков човек, кој се дигнал во толку високи сфери на човечкото знаење и мудрост, морала да исчезне секоја страст, секој низок нагон, па така и нагонот за одмазда. Тој, не само што загосподарил со надворешната природа, туку и својата внатрешна жестока природа ја довел во рамнотежа, а горчината поради нанесените неправди и преживеаните маки ја стопил во хармонијата на својот богат душевен живот. Токму поради тоа, Просперо, човекот кој има моќ и над реалниот и над иреалниот свет, не им се одмаздува на своите душмани, туку ја користи својата магична моќ за да ги доведе на својот остров, каде што тие треба да ги сознаат своите гревови, да се покајат, а тој како секој добар христијанин да им прости за сè.

Што се однесува до режисерскиот концепт на Коле Ангеловски, се чини дека тој се одлучи за дословно читање на Шекспировиот текст, што во никој случај не претставува грев. Тој, во текстот има интервенирано само на неколку места, каде што е скратен дијалогот во интерес на времетраењето на претставата, а без последици за развојот на дејствието и карактерите. Меѓутоа, таквото „Реалистично“

читање на „Бура“ во себе крие и опасности кога се во прашање сцените во кои вистинскиот живот се испреплетува со светот на вилите и духовите. Сепак, се чини дека режисерот Коле Ангеловски успеа да ги избегне тие замки и со помош на сценографот Владимир Георгиевски, композиторот Љупчо Константинов и костимографот Ѓорѓи Здравев, да направи една привлечна и волшебна бајка.

Коле Ангеловски го чита текстот како бајка, како спој на реалното и иреалното, како игра на духови и луѓе. Во разговор со него, уште додека пробите беа на маса, дознав дека неговата основна идеја–водилка при режирањето на претставата била последната реплика на Просперо: „Ослободете ме од сè!“ Поаѓајќи од таа основна идеја, режисерот Ангеловски успеа да остане на висина на својата задача и во сцените кои изобилуваат со жанровска хетерогеност и брзи менувања на основниот драматуршки ракурс (во распон од трагично, преку комично, до лирско), суверено да го држи под контрола целокупниот материјал и успешно да раководи со својот „Брод“ во текот на „Бурата“.

Што се однесува до неговата работа и соработка со Неговото Височество Актерот, може да се каже дека во текот на сите проби Коле Ангеловски им остави максимален простор и слобода на одамна докажаните актери да се пронајдат себеси во ликовите што ги играат и со сопствена надградба на дотичниот карактер да го дадат својот полн учинок во целината на претставата.

Исто така радува и начинот на соработување на Режисерот Ангеловски со младата и мошне талентирана студентка по глума на ФДУ Дона Димовска, затоа што Коле Ангеловски во текот на тримесечните подготовки знаеше мошне внимателно и педагошки да работи со неа, да ѝ помогне во премостувањето на тремата и тешкиот Шекспиров стих и да ја усмери и вклопи во останатиот актерски колектив, инаку составен сè од искусни „театарски волци“. Само на тој начин вистинските таленти ќе можат да се пронајдат себеси и да дојдат до полн израз, во што се чини Дона Димовска веќе успеа.

Кога станува збор за решенијата на режисерот Ангеловски на сцените во кои паралелно се присутни двата света, (можеби и поради отсуството на вистинската финансиска поддршка на проектот), тој не секогаш успева да ја воспостави нужната граница помеѓу обичните луѓе и духовите. Што се однесува пак до првата сцена, во која морнарите и кралската свита се борат со невремето, режисерот Ангеловски ни долови една прилично пластична и вистинита слика за брод во бура, притоа вешто користејќи го мошне интересното мало бротче (одлично решение на сценографот Владимир Георгиевски), кое духовите со помош на две кормила го движеа на подвижна лента.

Сцените помеѓу Фердинанд (Драган Спасов) и Миранда (Дона Димовска) беа водени доста суптилно и чисто, за што голема заслуга имаат и самите актери, кои ја сфатија суштината на своите карактери. Инаку, се поставува прашањето дали на вистински начин беше водена Просперовата магија и дали ќе беше подобро Просперовата биоенергија, (на што се сведе концептот и толкувањето на режисерот), да се замени со употребата на неговиот волшебен стап и неговиот маѓепснички плашт, кои инаку се спомнуваат во текстот на Шекспир. Ова го мислам од причина што сцените во кои Просперо ги успива или магепсува своите пријатели и непријатели, делуваат премногу едноставно и обично, и сметам дека режисерот Ангеловски пропушти шанса да ги направи поуверливи, повпечатливи и позастрашувачки.

Сцените, пак помеѓу Тринкуло, Стефано и Калибан беа мошне интересно, неконвенционално и духовито решени, а ова особено важи за сцената во која одличниот Владимир Ангеловски – Дади, (како Тринкуло), се наоѓа помеѓу два огна: Ариел, од една страна и Стефано и Калибан, од друга страна.

Сè на сè, режисерот Коле Ангеловски успешно ја заврши својата доста комплицирана задача и успеа да направи мошне привлечна бајка за возрасни деца, која во ова неизвесно време делува како бегство од секојдневните проблеми.

Сценографијата на преставата, инаку дело на Владимир Георгиевски беше впечатлив и ненаметлив дел од целината на преставата. Соработката помеѓу режисерот Ангеловски и сценографот Георгиевски беше на завидно ниво и благодарение на тоа сите сценографски назнаци успеаа да профункционираат во контекст на текстот, глумата и костимографијата. Тоа е и разбирливо, ако се знае дека сценографот Георгиевски најде време да присуствува речиси на сите проби.

Сценските обележја во претставата, иако навидум едноставни и статични, со елементите на надреализам кои ги имаа во себе, успеаа да доловат една чудесна атмосфера, некаде на границата помеѓу сонот и јавето, помеѓу небото и земјата. Сценографот Георгиевски, добро познавајќи ги сите можности на сцената на Драмскиот театар, успеа комплетно да го искористи секој дел од сцената и на тој начин сцената да добие неколку планови, односно да ја добие својата тродимензионалност и да дише и игра заедно со актерите. Бурата во првата сцена беше решена едноставно, а одлично, крајно функционално, а ефтино.

Од останатите сценографски решенија, интересно е решението на сцената во која Просперо ѝ раскажува на својата ќерка за нивниот поранешен живот, а во позадина се гледаат обриси од некој поранешен живот. Целата сцена, благодарение на вештото користење на светлосниот парк, имаше впечатливо и магично влијание врз публиката.

Композицијата, изборот на материјалите како основни знаци на композицијата во сценскиот простор, играта помеѓу светлото и темното, како и вештата и ненаметлива употреба на бојата во претставата, придонесоа сценографијата на Владимир Георгиевски да биде забележана и високо оценета.

Што се однесува до костимите во претставата, мојот впечаток е дека тие беа раскошни, го доловуваа времето во кое се случува Шекспировата драма и во голема мера помагаа во карактеризацијата на ликовите. За разлика од прекрасните костими на кралската свита и вилите, кои изобилуваа со едноставни но крајно впечатливи детали, се чини дека костимографот Ѓорѓи Здравев можел со малку повеќе имагинација да пристапи на креирањето на костимите на Просперо и особено на Ариел.

Костимите на Фердинанд и Миранда беа во функција на ликовите и нивната нежна и суптилна љубовна врска, а костимот на Калибан делуваше страшно и гротескно и многу помогна во дооформувањето на овој лик.

Во разговор со глумците кои учествуваа во претставата дознав дека костимите им се направени така, што тие да можат најлесно да се движат и најдобро и најудобно да се чувствуваат, што е, освен естетските вредности, уште еден плус за костимите на Ѓорѓи Здравев.

Важно е да се подвлече дека костимографијата одлично се надополнуваше и соработуваше со сценографските обележја и водени од будното око на режисерот Коле Ангеловски дадоа полн придонес во целината на претставата.

Музиката и звучните ефекти во претставата, инаку дело на стариот „театарски волк“ Љупчо Костантинов, иако снимени со најсовремена стерео техника, беа пуштени во моно техника, што е голем минус за опременоста на Драмскиот театар со соодветни технички помагала и час поскоро треба да се разреши.

Меѓутоа, тоа не е единствена причина за слабиот учинок на музиката во целосното театарско доживување. Освен бурата, која аудитивно е направена мошне верно и пластично, во другите сцени музиката воопшто не придонесува во развојот на драмските ситуации и во карактеризацијата на ликовите. Првичните идеи на Љупчо Костантинов, (како што ни пренесе Коле Ангеловски, затоа што композиторот Константинов не нè удостои со своето присуство речиси на ниту една проба), беа звуците во претставата да бидат необични и чудни и својствени за надреалниот свет на вилите и духовите. Во тој случај ќе беа попрецизно разрешени сите сцени во кои е присутна магијата на Просперо, а особено во сцената, каде по замислата на режисерот, Ариел го напушта своето тело и лета по сцената и низ публиката.

Наместо таквата „природна“ и праисконска музика и аудио ефекти, кои се чини најверќе би одговарале на местото и времето во кое се случува „Бура“, композиторот Константинов напомош го повикал синтисајзерот, сметајќи дека тој ќе му ги реши сите проблеми и недоумици.

Присуството на најсовремените музички инструменти во неколку кратки музички фрази, кои ги има во претставата,

не делува како контрапункт, туку е во целосен расчекор со визуелното, а особено со актерската игра.

Тоа оди до таму што во сцената кога за првпат се појавуваат принцот Фердинанд, кога тој вели: „Какви се тие звуци?“, ние како публика, всушност не слушаме ниту некаков звук, ниту било која отсвирена нота.

Прашање е дали ќе беше подобро за целиот проект, ако композиторот Љупчо Константинов малку посериозно го сфатеше значењето на аудио ефектите во оваа претстава и малку се појавеше на пробите за да види како таа музика функционира на самата сцена. За тоа делумно е виновен и режисерот Ангеловски, кој дозволи музиката да не ја одигра улогата која требаше да ја одигра и остана практично без нејзината поддршка и помош.

Кога станува збор за актерската игра во претставата „Бура“, потребно е да се каже дека целиот ансамбал на Драмскиот театар, засилен со Кирил Ристоски и Дона Димовска, даде сè од себе, и сите актери во претставата, независно од големината на улогата што ја толкуваа, беа на висина на својата задача.

Како потврда за актерските бравури кои беа во изобилство присутни во оваа претстава, сведочат и главните актерски награди за изминатата година, кои сосема заслужено им припаднаа на Кирил Ристоски за улогата на Просперо, (најдобро актерско остварување во 1992 година) и Ѓорѓи Јолевски, за улогата на воздушниот дух Ариел, (награда за најдобар млад актер во 1992 година).

Добро е за претставата и за сите кои напорно учествуваа во неа речиси три месеци, што претставата, иако одиграна на крајот од календарската година, беше забележана и многу високо оценета. Во контекст на актерските креации во „Бура“, важно е да се додаде дека и Лазе Манасковски за улогата на накажаниот дивјак Калибан, влезе во најтесниот избор за наградата за најдобар актер во текот на изминатата година, што покажува колку сите актери беа испровоцирани и мотивирани од овој Шекспиров текст.

Кирил Ристоски во улогата на моќниот Просперо внесе многу енергија и на суптилен начин го изваја пред очите на публиката мошне комплексниот лик, притоа одлично и суверено владеејќи со Шекспировиот стих. Навистина, зборовите се малку за да се искаже незаборавната креација што тој ја направи и подари. Тоа може само да се види и доживее, а публиката во салата на Драмскиот театар знае да ги цени вистинските вредности и поради тоа актерот Кирил Ристоски на предпремиерата и премиерата беше неколкупати награден со аплаузи на отворена сцена, што е најубав подарок за секој кој вложил многу во својата долгогодишна професија и кариера.

Ѓорѓи Јолевски во ликот на воздушниот дух Ариел изгради прекрасен надприроден лик, внесувајќи му многу човечки карактеристики. Тој со вешта гестикулација и одлична подвижност, раководеше со сè што се случува на сцената и си играше со обичните смртници како со обични марионети, притоа не заборавајќи прецизно и беспрекорно да го доживее и пренесе Шекспировиот стих и Шекспировиот високопоетичен јазик. Ѓорѓи Јолевски во целиот проект внесе голема енергија, направи одлична ролја, а со своите идеи и решенија многупати во текот на пробите им помагаше на колегите и на режисерот.

Дона Димовска, (студентка во III година на ФДУ), во улогата на нежната и прекрасна Миранда имаше навистина мошне тешка задача, затоа што Миранда е единствен карактерен женски лик во целата драма и затоа што таа со својата невиност, грациозност, топлина, доверба и добрина, внесува многу љубов и шарм во суровиот свет на одмазди и заговори. Дона Димовска уште на самиот почеток беше свесна за одговорноста и тежината на задачата, но во ниту еден момент не ја загуби присебноста и еланот, и благодарение на помоштта на сите, успеа да направи одлична улога. Зачудува некоректноста и нетактичноста на дел од македонската критика, која наместо да ѝ помогне на младата актерка да ја надмине тремата и стравот од големата ролја, во некои осврти за претставата напиша дека Дона Димовска не се снашла баш најдобро во улогата на Миранда, за што со право реагираа некои нејзини колеги. Јас лично сметам дека Дона Димовска одлично ја заврши својата задача и со својата суптилност и чувствителност даде голем придонес во лирската линија на драмата.

Лазе Манасковски во улогата на дивјакот и изобличен роб Калибан имаше мошен напорна задача, затоа што од него се бараше во исто време да обрне внимание и на говорот, и на мимиката и на секое свое движење. Тој својата задача ја изврши беспрекорно, а тоа добива уште повеќе во тежина ако се знае дека ликот на Калибан е единствен таков лик во целиот Шекспиров опус, за него е многу напишано и се смета дека е навистина макотрпна работа да се долови ликот, кој е син на ѓаволот и гадната вештерка Сикоракс. Лазе Манасковски беше високо оценет од театарската критика и малку требаше да биде прогласен за актер на годината.

Драган Спасов во улогата на принцот Фердинанд ѝ беше одличен и достоен партнер на Дона Димовска и со својот актерски шарм и талент успеа во само неколку сцени да направи впечатлив лик и да придонесе во бајковитоста на оваа драма.

Марин Бабиќ на волшебен начин го долови ликот на вечниот идеалист Гонзало, а Диме Илиев неуверливо и некако плашливо го донесе ликот на Алонзо, кралот на Неапол.

Бранко Ѓорчев и Сенко Велинов со својата циничност и сарказам успеаа од навидум споредните ликови на Себастијан и Антонио, да направат впечатливи креации.

Тринкуло на Владимир Ангеловски и Стефано на Анастас Тановски беа беспрекорно одиграни и решени, актерите беа на висина на својата задача и верно ни ги доловија и отсликаа ликовите на шегаџијата, односно пијаниот пехарник.

Од споредните ликови добар впечаток остави и Димитар Зози, кој ги толкуваше ликовите на велможите Адријан и Франциско, но таквото решение на режисерот Ангеловски се чини дека придонесе да се направи мала забуна во публиката.

Душица Стојановска, Виолета Шапковска, Викторија Анѓушева и Симе Илиев во улогите на Ирида, Церера, Јунона и Духот ги исполниј поставените задачи, но се чини им недостасуваше помош од некој вешт кореограф.

Публиката, која на 19. и 20.XII.1992. година беше присутна на претпремиерата и премиерата, со громогласни аплаузи ги награди сите кои учествуваа во создавањето на оваа претстава, а критиката, како и обично, беше јалова и неаргументирана. Така на пример во весникот „Пулс“ од 24.XII.1992. година, беше речиси дословно препишана програмата на Богомил Ѓузел, со некои мали коментари за режисерскиот концепт и актерските креации. Меѓу другото, во овој напис го забележуваме и следното:„... „Бура“ доаѓа среде една многу позаканувачка бура, со која како да сме заобиколени од сите страни. Од ова последново, се чини тргнува и режисерската постановка на овој текст, што во Драмскиот театар во Скопје деновиве ја оствари Коле Ангеловски, а во која како основна идеја се устоличува детерминираноста на индивидуата-означена како судбина, како фатум – од која човек, колку и да се труди, не може да се ослободи. Скопската „Бура“ имено, иако навидум насочена кон избегнување на политичките конотации, сепак, како да се темели на свеста дека од политиката не се бега...“

Во написот „Бура без бранови“ кој излезе во весникот „Нова Македонија“ на 24.XII.1992. година, Лилјана Мазова ќе напише: „... Може ли да се случи бура без бранови, иако повремено дуваат поволни ветрови. Токму таква е Шекспировата „Бура“ на сцената на Драмскиот театар. Текстот, односно стихот на Шекспир, во мигов за нашиов простор и тоа колку актуелен, тешко допира до гледачот, иако и режисерот и артистите очигледно (освен радоста и надежите) вложиле и труд и максимум од своите можности...“

Се чини најобјективни беа критиките кои се појавија на брановите на Македонското радио и во ревијата „Екран“, во кои главниот акцент беше ставен на тоа дека претставата „Бура“ е впечатлива и интересна бајка.

Како и да е, реакциите за оваа претстава доаѓаат од сите страни и, како и сè во животот, некои се позитивни, а некои негативни и злонамерни. На сите оние вљубеници во театарската уметност кои досега од оправдани или неоправдани причини не успеале да ја видат „Бура" во Драмскиот театар, најтопло им ја препорачувам, а сите оние критизери, кои секогаш успеваат да најдат влакно во јајцето, ги сожалувам.

„Бура" е поставена пред очите на јавноста, овие луѓе толку можеа и толку направија. Ако има некој друг толкава смелост да се соочи со Шекспировата „Бура", слободно нека повели, ние со нетрпение го очекуваме!

Скопје, март, 1993 г.

ОГНЕН НЕДЕЛКОВСКИ
Студент по драматургија

ТЕАТАРСКИ ЖИВОТ НА БЕЛГРАД

Очебијно е и неминовно во театарската уметност да се менува низ текот на времето низ чинот на театарското искажување. Тие промени се гледаат како во режисерската концепција така и во актерското изведување изразување, сценографијата, костимографијата и музиката. Ако се проследуваат старите театарски критики може да се заклучи дека режисерите некогаш на сцената ги поставаа познатите драмски остварувања. Сега некои од тие драмски остварувања што некогаш се поставувале можат да се видат во сосема нов колорит, а и во целина се согледуваат значајни промени кои внесуваат нов свеж дух во остварувањето на театарската уметност. Новостите не се само во режиската концепција туку и во стилизација на декорот, на костимите, често со нивно делумно елиминирање или делокализирање што претставува решеност на модерните режисери да ја искажат внатрешната карактеристика на драмските текстови. Тоа е напор кој има и нема експериментален белег, тоа повеќе е обликување на нов стил кон кој се движи современиот театар, оти сценската уметност во основа секогаш ќе ја карактеризира покрај говорната и визуелната страна. Таа функција на театарот што има за цел да ја истакне и открие внатрешната смисла на драмското збиднување, при што надворешната опрема на модерната претстава му овозможува на гледачот полесно да се предаде да продре во самата суштина на драмското дело, да го сфати битното на нов, непосреден начин.

Ваквиот напор се чувствува и на театарските сцени во Белград, проследувајќи ги некои од претставите на Југословенското народно позориште, Београдско драмско позориште, Звездара – театар, и од оваа сезона повторното прикажување на драмските дела во Ателје 212.

Овој текст има претензии да ја долови театарската атмосфера во последната театарска сезона, при што главниот акцент е ставен на претставите со модерен приод, со нагласување на новото и битното за љубителите на тетарот сеедно од кој аспект го следат театарот. Белград интензивно живее во театарската сфера. Секако економските санкции делуваат, тие како дамоклов меч ги уриваат многуте идеи, создаваат непромостиви тешкотии, откинуваат од коренот многу нешто позитивно што досега беше создавано. Проблемите се неминовност, но во оваа прилика се загрижуваме на современите театарски состојби во Белград и што носи репертоарот во белградските театарски куќи.

Од повеќето претстави акцент се става на неколкуте што даваат пресек на театарскиот живот во Белград. Тие го чинат актуелен за тековниот репертоар.

Југословенско драмско позориште со „Театарските илузии" пожнеа повеќе успеси не само на минатогодишниот БИТЕФ, туку и на повеќе меѓународни фестивали. Изборот на оваа комедија на Корнеј, кој ова дело го има напишано уште во далечната 1636 г., беше смел иако ова дело не е на глас кај стручњаците за тетарологија. Во неа Корнеј отстапува од утврдените правила на театарот на тоа време. Што е суштината на ова дело, во драмата Корнеј се обидува да го прикаже животот кој претставува испреплетен однос меѓу стварното и фиктивното, се прикажува испреплетеноста меѓу реалното и илузиите. Корнеј во ова свое дело како да сакаше комедијата да ја долови низ спротивности. Со тоа расказот за таткото догмата, таткото конзервативен и строг од една страна и неговиот син отргнат од стегите на таткото да ги прошири укажувајќи на ништожноста на барањата дека од се во животот останува празнина.

Онаа што за таткото во драмата претставува порок, што се покажува као стварност и реална слика на животот, за синот е користење на животот низ соочување на сето тоа низ театарска лакрдија. За оваа комедија е битна и улогата на волшебникот, кој постојано е присутен во претставата. За него може да се рече дека тој ја носи претставата при што постојано потсетува дека животот е создаден од многу спротивности од ситни секојдневни расправии.

Тој на својствен начин, волшебнички вешто се наметнува на гледачот, му кажува дека животот е една голема загатка која не е само измислица туку ни покажува како недоследноста ни го крои животот, создава и оптоварува со недоследности што се еден голем неспокој.

Во драмата јасно произлегува барањето за осознавање на животот. Животот е гоема плодна осаменост, тој е љубовна болка која не лечи и не излекува. Животот се мали и големи сцени кои се редат како лисјето на дрвјето.

За да се открие ваквата смисла на делото да се откријат битните нишки Слободан Унковски, режисерот на претставата ѝ приоѓа на еден нов начин можеби невообичаен, но модерен и успешен. Унковски се определи за динамичното дејствие, за брзо откривање на сликите, внесувајќи животност не бегајќи од тоа да го потенцира текстот на Корнеј т.е. битните стихови да дојдат до израз. Тој се обиде да ја открие сета комика на текстот и успеа. Се чини дека режисерот го пронајде вистинскиот начин да го пренесе текстот на сцената. На прв поглед се чини дека во некои сцени нема мера во диманиката, но кога ќе се размисли се доаѓа до заклучок дека тоа е вистинската смисла на можноста за откривањето на дејствието. Сите задачи кои произлегуваат од текстот на Корнеј режисерот Унковски успешно ги решава на сцената. Тој при развивање на дејството главно се држи до текстот, тој не бега од мелодичноста на стихот туку тоа постојано го потенцира. Тој стихот на авторот ненаметливо го прилагодува за сцена и тоа рамномерно се чувствува низ целиот тек на претставата.

Во целина тоа е разгирана претстава, мајсторски направена, пријатна за гледање при што дејствието на комичното просторно се развива добивајќи кулминација во завршниот дел. Се добива впечаток дека низ развивањето на дејствието Унковски успева на сцената да го открие она неотриеното во текстот, да се наслути недореченото, или споредно кажаното.

Низ присутноста на еден вид модерен мјузикл на соодветен начин се поврзува комичното и мечтаењето комедијата и сонувањето. А резултатот е позитивен, на крајот кога се согледува целината се добива сценска представа модерно обликувана, ретко видена.

За успешноста на претставата голем удел има сценографијата на Мирослав Табачки и костимографијата на Ангелина Атлагиќ. Тие со своите решенија и во сценографијата и во костимографијата внесуваат пријатен колорит за претставата да се гледа со задоволство. Сè тоа се внесува нова димензија во претставата. Во тоа има разнобојност, има внесување на шаренолкост со што се создаваат слики низ кои се извлекува претставата и се откриваат тајните на текстот. Се случуваат и низа загатки кои успешно се решаваат. Заклучно и сценографијата и костимографијата во многу придонесуваат за димензирањето на илузијата и стварноста во претставата.

Комедијата успешно ја реализира елитата на белградската сцена Војо Брајовиќ, Мирјана Карановиќ, Жарко Ла-

ушевиќ, Мира Фурлан и Милан Жугиќ. Секој од нив, на свој начин, дава свој прилог во создавање на амбиентот на претставата. Во оваа пригода мора да се издвои улогата што ја одигра Војо Брајовиќ кој суптилно, со гоелма динамика и чувство на длабоко проникнување во текстот го предаде ликот на Матамор.

Белград и натаму ќе ја гледа оваа претстава. Таа содржи интересност во изведбата и означува убав колорит во културниот живот кој често се наоѓа во тесни рамки на преживувањето.

Белградското драмско позориште на својата сцена го има делото на Ленфорд Вилсон „Запали ме". Вилсон спаѓа меѓу популарните автори во Америка. Особено меѓу публиката е популарна неговата пиеса „Запали ме?". Кога се гледа од позиција на Белградското драмско позориште се доаѓа до сознание сепак тоа не е силен текст, дека е доста лесен, опиплив и не нуди многу. Ако покомплетно се анализира претставата, таа единствено може да се карактеризира како комерцијална комедија која се гледа и забавува.

И оваа претстава на Белградското драмско позориште може да се оцени како едноставна, таа е сведена на обичен прост ентериер. Сигурно толку овозможува и самиот текст. Целата комедија се состои во вртењето околу еден љубовен заплет кој на крајот се обидува да личи на драма. Тоа е комедија која забавува, на мигови привлекува и постојано дејствува. И толку. Води и кон краток смев, што завршува во обично избувливо испреплетување.

Во комедијата „Запали ме?", нема многу главни ликови. Носечкатата улога во драмата е Ана, која ја игра Снежана Богдановиќ. Таа не е „класична" артистка, туку балерина, која со времено сфаќа дека успехот и кариерата во животот се едно, а тоа што се губи од животот и пропушта да тече незаконито е друго. И она што се пропушти во животот не може да се надомести. Животот не простува и човекот не може да прежали онаа што го пропушта во животот за да успее во кариерата. Но, комедијата, а тоа се согледува и преку играта на главната актерка, дека успехот во кариерата во најголема мера може да дојде во спротивност со барањата на животот, и кариерата неможе да биде надомест за она што се пропушта во животот, она што става празнини во личниот живот.

Во комедијата главната личност е во контакт со тројца млади луѓе кои имаат одредена улога во нејзината животна патека. Тоа се различни по положба и менталитет момчиња, кои имаат битна улога во нејзиниот живот. Секој за себе претставува посебна карактеристика и носи свои гледања за сопственоит живот и за околината. Така, едниот од нив, кој во комедијата го игра Уликс Фехму, е убавец но хомосексуалец кој знае убаво да раскажува, да води долги мнолози и да биде пријатен само за разговор и женско другарување. Втората машка личност ја игра Срѓан Дедиќ кој има напријатна улога да израснува во добар филмски сценарист, на тој план да има успех, да го почитуваат, а сепак се јавува доволно несигурен и неспособен за онаа што го работи. Третата личност ја игра Харис Бурина. Тој е младич кој лесно се предава на алкохол, кој тешко се снаоѓа во голем град, кој со мака се пробива во ваква состојба лесно се предава на емоциите; алкохолот му служи да заборави дека е провинцијалец и дека големиот град го стега со своите синџири од кои ни со алкохолот неможе да се ослободи. Тоа се тројцата момчиња околу кои се води дејствието при што, како што е спомнато, главната улога ја носи балеринаата Ана.

Може да се каже дека и покрај вложениот напор машките улоги се чинат доволно неубедливи, некако развлечени и без поголеми емоции: Тие тешко се снаоѓаат во недефинираните улоги, но и артистот како да нема сила подлабоко да навлезе во овие улоги, порелјефно да ги осветли така што тие остануваат периферни. Може да се рече дека тоа се само скицирани ликови, и како такви и преку играта на актерите остануваат бледи и недоволно издиференцирани, без мнгоу определби и јасно изразени карактеристики. Затоа целата претстава испаѓа долга наводно смешна приказна која „прави" смев, но многу не кажува. Самата претпоставува нема длабочина. Сè е на рамништето на површноста без задлабоченост со што триумфира недореченоста.

Гледачите само можат да се опуштат на ефтините гегови и кажани реплики кои миговно можат да побудат интерес. Земено во целина, таа е неубедлива претстава која секако долго нема да може да опстане на репертоарот на театрите во Белград.

Во Југословенско драмско позориште на репертоарот се наоѓа и делото на Фридрих Шилер „Разбојници". Ова дело Шилер го создал на дваесетгодишна возраст, што само по себе зборува за младешкиот ентузијазам со кој е создадено делото, но и за неискуството во обликувањето на драмското дејствие. Шилер во ова свое дело со големо поетско чувство и со многу романтизам ја прикажува судбината на младата генерација во тоа време. Тоа е драма што носи многу ентузијазам, но истовремено се обидува да биде слика на состојбата со која се соочува младата генерација која се гуши од грубиот материјализам и е принудена да се самопотврдува чинејќи зло.

Шилер во оваа драма вложува сериозен напор да ги прикаже младите отпорни, да им влее сила да се спротивстават на утврдениот ред на нештата, лесно да не го прифатат минатото, така што младите спонтано се спротивставуваат на таквиот создаден амбиент на времето, на политичката тиранија бидејќи се за ново морално уредување кое излегува надвор од рамките на темнината, на стеснатата стварност, на злото присутно во општеството и средината во која младите живеат.

Затоа драмата на Шилер може да се претпостави дека ги надминува рамките на едно време, на конкретното време и има многу пошироко значење. Кога покомплексно се проучува делото не се добива впечаток дека тоа има некаков призвук на бесконечноста и трајноста во своите пораки.

Кај Шилер во драмата се чувствува и нешто што е посебно карактеристично за неговото време и пошироко, а тоа е распнатоста на животот меѓу нагонот и Господ, меѓу материјата и духот. И тука се јавува дилемата, во какви спротивности за што да се определи младиот човек, што е неговата иднина, и која е вистината, така претставената стварност. Какви се определбите и какви тежненија носат, дали во такви состојби блиску е и потребата во кој може да падне младиот човек. Тоа се судбински одлуки за кои поединецот тешко се определува. Тој сепак во делото се определува за моралните закони, за духот на чистотата, се бори за кодекс на вистината иако постојат многу сомненија. Сега кога „Разбојниците" се наоѓаат пред белграѓаните на сцената на Југословенско драмско позориште може да се согледа колку и во оваа време е актуелен овој текст.

Режисер во овој текст е Бранислав Лечиќ инаку досега познат како одличен актер кој има одиграно голем број театарски и филмски улоги. Во оваа драма се претставува како режисер, всушност за прв пат во улога на режисер и може да се рече дек прави допадлива претстава, на мигови возбудлива и поучна. Тој во оваа претстава се труди на сцената да ја осветлува постапно, да мирно навлегување во текстот разложувајќи го на сцената со мерк и без декларативност, во што може лесно да се западне кога се има в предвид текстот на Шилер.

Во целина Бранислав Лечиќ во реализација на „Разбојници" се реши за модерна презентација онака како што тоа го бара модерната сцена. Во таквата поставка можни се и грешки, и во оваа претстава ги имаше. Особено тоа може да се рече при решавањето на сценскиот простор. Главните ликови ги толкуваат Бојана Ѓуровиќ, Небојша Љубишиќ и Драган Петр. И покрај сложените напори на актерите, се чини дека тие не дадоа доволно. Имаа слаби места или немаа здив во целина да ја носат претставата и успешно да ја завршат. Сигурно и текстот бараше повеќе, бараше поголема задлабоченост што во целината на претставата не се доби. Настојувањата и желбите беа на видело, актерите се бореа со желбите, а резултатите се осредни, иако допадливи.

Така Бојана Ѓуровиќ во својот напор да се искаже што повеќе на еден суптилен начин главно повеќе значење даваше на симболичното, а помалку на сцената можеше да се согледа животната употреба на текстот. Таа во доволна мера не се внесе во улогата па на сцената нејзиното остварување на ликот личеше на нешто недоволно животно, со многу вештачки примеси со што во добра мера и се умртвуваше самото дејствие на сцената. Драган Пето во улогата на Фриц Мор не успеа поуспешно да го искристализира ликот што го толкуваше. Немаше доволно смелост да се одлепи од репликата, да внесе поголема динамика на сцената, да не ја умртвува претставата со што не се согледува вистинската драма на човекот од тоа време. Небојша Љубишиќ во уло-

гата на Карл Мор беше неубедлив. Во сиот текст на дејството му недостигаше поголема сила да биде достоен на ликот што го толкуваше. Тој тешко навлегуваше во скриениот дух на Карл Мор, затоа во многу сцени делуваше бледо, тој разбојник како да се бореше со целиот свет, и како да незнаеше успешно да се избори за тоа место. Тој заборави дека оваа улога носи и чувства, носи своја тежина која лесно не се открива. Тој на сцената лесно го гасне наместо да го разгорува дејството.

Во целина од оваа претстава повеќе се очекуваше, иако е интересна и потполнува еден посебен простор во драмскиот живот на Белград.

Шекспир и натаму е актуелен. Неговите драми се предизвик за секој театар. Успешното презентирање на Шекспир на сцената на еден театар е гаранција за зрелоста на таа театарска куќа. Шекспир секогаш привлекува со своите драми, се нуди и тешко прифаќа. Треба многу смелост за една театарска куќа да реши да го постави Шекспир. Тука се добива или паѓа, најлошо е кога се останува на просечноста.

Таквиот ризик уште еднаш го има земено Народното позориште од Белград поставувајќи ја на својата сцена трагедијата на Вилјам Шекспир „Ричард III". Со ова дело Шекспир се има докажано како драматург и одтогаш неговата слава како еден од најистакнатите писатели во светската литературна историја не згаснува. Тој останува голем што не може да се заборави.

Оваа драмска приказна, на која дејството не е еднонасочно, во која нема вистинско дејство, бидејќи на прв поглед оваа драмско дело може да личи на мелодрама. Тоа е битна опасност на театарот, за самата сцена и можност претставата да заврши со присутна здодевност. Затоа оваа драма претставува уште еден предизвик да се постави на сцената и да биде интересна за публиката. Тоа на некој начин претставува тешкотија за режисерот кој мора многу смело да ја води претставата и да ја направи подинамична и попривлечна за окото на публиката. Тоа е и присутноста на човековото го, неговата надменост и изолираност што исто така бара умеење да се извлече објективното и да се даде поинаква слика на дејството.

За да се успее со „Ричард III" мора многу работи да се добро осмислат и да се најдат соодветни решенија. Едно од тие решенија е носителот на главната улога од чија интерпретација зависи и развојот на целото дејствие на сцената. Во оваа претстава режисер е Вида Огњановиќ која главната улога му ја доверува на Предраг Манојловиќ, и не згреши. Тој е докажан актер во многу драмски дела, во многу филмови на телевизијата и воопшто. Тој со својата карактеристична појава е присутен и во оваа драма ја зема носечката улога во ликот на Ричард III, убеден во својот глас, во својата појава и можност за добро покривање на сцената во што успева.

Манојловиќ својот Ричард III добро го разработува, успева да навлезе во основните пораки на Шекспир и со својата непосредност, умешност и знаење да се прилагоди на сцената делуваше убедливо со внесување во многу и внатрешна димензија со еден мајсторски исказ.

Тој Ричард III го претстави во борбата за власт како властољубив човек кој живее за власта и од власта тој е болен за да израсне во фактор на власт. Така Манојловиќ е во средиште на играта, тој го носи дејството ја носи несреќата на ликот што го толкува и трагично завршува. Тоа е и решение за трагиката што ја носи власта.

Кога во целина се зборува за претставата мора да се речат и одредени слабости кои ја следеа на сцената. Тие слабости можат да доаѓаат и од пристапот на режисерот Вида Огњеновиќ која се труди да не ја загрози интегралноста на текстот, поцелосно да се служи со текстот и да биде со текстот. Тоа прави секоја мисла на Шекспир да дојде до израз што води и кон одредена развлеченост, разводнување на дејството со што се стеснуваше енергијата на артистите.

Во целина може да се рече дека низ претставата се доловува духот на Шекспир, неговата блискот и трајност која останува за иднината.

Јуџин О'Нил е познат драмски автор кој знае да ја задоволи публиката на театарот. Тргнувајќи од таа можност Народното позориште од Белград на својот репертоар го постави неговото дело „Мечтаење под брестовите". Основната поставка на писателот во ова драмско дело е уште еднаш откривањето на трагиката на Федра. Тој ја повторува толку експлоатираната и добро познатата во драмската уметност приказната за Федра. Тоа е тема за силната љубов на маќеата кон посинокот. Тој во оваа драма ја пренесува во домот на прости фармери во американското поднебје на крајот од минатиот век. Натаму, тој ја пренесува на американска почва познатата тема во нов амбиент и во други услови. Јуџин О'Нил и во ова свое дело не бега од својата основна поставка, натурализам. Тоа е неговата насока која не ја напушта и со тоа е видлив неговиот напор да се создаде модерна трегедија која е карактеристична за тоа време.

Во оваа драма и во нејзината структура се согледува суровоста на едно доба, прикажана е суровоста на јунаците нивната опседнатост со сексот и желбата за себеистакнување. Меѓутоа, како и во драмата така и во текстот не се успеало во тие дадени поставки. На крајот на претставата се добива само обична мелодрама која може да се допадне но многу не кажува, нити открива нешто ново. Останува најизразено натуралистичкото бележење кое може лесно да се заборави.

Се чини дека овој текст на Јуџин О'Нил беше претежок за режисерот Александар Дуиѓеровиќ. Дали можеше да се стори повеќе? Веројатно. Иако е тешко да се совлада текстот на Јуџин О'Нил, иако е тешко да се омеѓи односот што го гледа писателот меѓу човекот и силите кои делуваат на него, сепак останува мислата дека можеше да се направи повеќе во смисла на откривање на психолошките страни на јунаците во драмата за да биде подлабока и посестрана.

Драмата е слика на човековото пропаѓање на неговата трагика што може да се најде во просторот во кој живее и тоа требаше повеќе да дојде до израз, но тоа само на моменти можеше да се почувствува.

Затоа кога се гледа во целина слободно може да се констатира дека оваа претстава е без потребната атмосфера, без психолошко покритие, а многу драмски слики се изнасилени.

Главните ликови ги толкуваа Дарко Томовиќ, Бранислав Јерениќ и Соња Јауковиќ. Секој на свој начин се трудеше да ги задоволи барањата на текстот. Во тоа најмногу успеа Соња Јауковиќ која многу воздржано, едноставно и искрено ја предаде улогата на Еби Патнем. Таа е светла точка на претставата додека другите беа недоследни во текот на преставата и не ја искористија можноста која им ја даваа ликовите од овој драмски текст.

Во целина тоа е бледа претстава, многу често гледана, осредно гледана, и гледана најмногу заради текстот.

И Ателје 212 ја започна сезоната во новиот адаптиран простор. Тоа е објект кој има долга традиција и сега повторно артистите од оваа куќа се чувствуваат дека се дома.

Ателје 212 веќе настапува со неколку претстави меѓу кои за одбележување се „Борис Годунов" и „Очеви и оци". За одбележување е претставата драматизирана по романот на Слободан Селениќ. Особено што претставата се завршува во духот на романот, неговата концепција и искажување на основните тематски преокупации на авторот. Тоа е слика на една позната фамилија на предвоената Србија испреплетена со многу судбински текови на времето.

Тоа е трагедија на едно семејство, граѓанско семејство со високи интелектуални способности кои тешко се снаоѓаат во ваков амбиент. Тоа е семејство со силно изградени принципи и тешко може да ја прифати балканско-српската провинција, и затоа мора да плати висока цена. Синот гине во војната, иако родителите можеле да го спасат само да се откажат од своите принципи. Настанува тешка трагедија и долга осаменост што претставата ја чини мошне допадлива.

Тоа е само фрагментарна слика на она што се случува во театарскиот живот во Белград, тоа е дел од она што се случува, а тоа значи дека оваа сезона се играат над триесетина претстави или заедно со детските околу педесетина драмски претстави. Карактеристична е разновидноста на репертоарот од Шекспир и Корнеј од Синиша Ковачевиќ и Слободан Селениќ. Тоа се различни концепциски поставки кои придонесуваат за различноста на репертоарот кој се движи од водвиљи и ефектни комедии до трегедии што е и реално и можно.

Сето ова зборува дека театарот премостува многу времиња и невремиња, и во тоа треба да се согледа постојаната борба за животот на театарот. И овој приказ зборува дека тетарскиот израз постојано се збогатува и стреми кон современо толкување на светот.

Мето Петровски

Мајда КНАП ШЕМБЕРА:

МАШКИ ЗАВЕДУВАЧИ, А ЖЕНИТЕ ВО МАШКИ ХОР

Љубљана: „Жабите во шталата“, „Платонов“ во Месниот, „Царевото ново руво“ во Трст, а во Љубљана „Сузн“, премиера на која и нема крај – „Машина“ на Драган Живадинов во Цанкаревиот дом, словенечкиот „Тартиф“ во Младински, а во Љубљана Алдо Николај ги гледа своите комедии – Каќа Ќелен го режира „Животинското кабаре“, Георг Табори го интерпретира Лесинг, а во Љубљана го убиваат „Пер Гинт“ (Текстот е преземен од „LUDUS“ Pozorišne novine * Br. 5 *5 mart 1993)

Веднаш по Новата година Дамир Златар Фрај (Fray) го претвори овалниот салон на Цанкаревиот дом во штала. Во претставата Жаба на Грегор Штрмниш, во три улоги смести четири актери: Штрефка Дролц, како баба на Ѓаволот и Бармен, Павле Равнохриб како Сакат (повеќе одошто богат), Лазар и Борис Остан (во алтернација Жељко Хрс) како Ѓаволова Ева. Бајранската крчма (во која се сѐ случува, инаку место близу до Љубљана) е претворено во штала, а Фрај со помпезна музика и зборување со телото, радикално го „штрхува“ Стрниша, што неупатените ги воодушеви, нас, кои делото го знаеме во првичниот облик, малку помалку.

... Судбоносен беше потегот на Фрај женската улоѓа на заведувачка да им ги довери на две млади артистки.

Режисерот Јанез Пијан во Месното гледалиште ја режира Чеховата Платонова во поетика актуелна во последните три години: сликовито, чувствително, лирски, успешно. Всушност тој стил, во претставите во Драмата (Ленцовиот Селски учител) и во Нова Горица (Маринковиќевата Глорија) му ја обезбеди годишната награда на Прешерновиот фонд.

Во Трст како режисер дебитира артистот Владимир Јурц (од летото и професор по глума на Академијата за театар, радио, филм и ТВ). Исклучително тоа му се посреќи во праизведбата на игрицата во стихови од Милан Јесих – Царевото ново руво (според Андерсенови мотиви). А во Љубљана премиерата која нема крај: Едуард Милер со режијата на Сузн (скратена форма на името Сузан) на баварскиот драматург Алтернбуш (Alternbusch) направи една од подобрите претстави во сезоната, што му го враќа авторитетот на некогаш првиот ансамбл во Словенија – Младинското гледалиште. Артиските Барбара Гранчер, Олга Град, Олга Кацјан и Маринкс Штерн, во машкиот хор, го оживотворија потресниот лик на Сузн и четирите етапи на нејзиниот живот. Гнасниот материјал, што Милер го обликува крајно естетски (сценографија Мате Хочевар), доби во завршниот дел, на средината на сцената, допирна метафора: во сребрен станиол завитканата клозетска шоља на која Сузн се нишка како на нишалка, повратувајќи го својот животен гнев.

Драган Живадинов минатата година лично учествуваше во својата претстава Капител – Но Орднунг. Се случуваше во космичка направа, ние гледачите седевме внатре, а пилотот беше автсроунгарскиот истражувач Херман Поточник, на кој името му е Ноорднунг... Овој пат, Живадинов е конструктор: огромниот балетски проект се случува во најголемата (Галусова) салон на Цанкаревиот дом, па гледачот може да избира. „Молитвената машина НООРДНУНГ“ може да се гледа, а може во неа и да се учествува. Ако учествувате не го гледате Живадинов. Набљудував и вака беше: по турканиците околу влезниците, кои строги стражари ги потпечатуваа, не поделија во две групи. Најпрво ги одведоа учесниците, а потоа нас. Кога седнавме во салонот, на сцената се појави огромна шаховница, со лева и десна ниша, со златна заднина. Пред нас, во оркестарот, стоеше облечен во црно, Редичи (Црвениот) пилот – Живадинов, со три семафори. Од гледалиштето не префрли меѓу учесниците, а тогаш бевме принудени, на неговиот знак со семафорот, да аплаудираме и, најпосле, да викаме „браво“. Кога не „трениравме“, видов дека на сцената спуштаат гледачи кои одлучиле да учествуваат. Сите беа боси, во влечки со кои тапкаа по шаховницата, лазеа и седнуваа во нејзините празнини (слично светло, само малку посилно како во Маријин Наблоцкој) и тоа така да ни ги покажуваа плеќите. Потоа започна фантастичниот балет (кореографија, костими, играчи, сето тоа е дело на „конструкторовиот“ соработник). По порачаните аплаузи и извици, нашиот дел од гледалиштето на повеќепати занемуваше, а на златниот ѕид долго блескаа имињата МЕЈЕРХОЛД – ТАИРОВ – ЖИВАДИНОВ.

Андреј Роман Роза стана Анабаптист и под тоа име го напиша Тартиф (според Молиеровите мотиви). И тука се покажа влијанието на Фрај во режијата на Вит Тауер. Тартиф во Младинското гледалиште го играат машките членови на ансамблот и авторот, како госпоѓа Прнел (единствен исклучок е домашниот робот, кој нон – стоп играше балет на „прсти“). Во публиката се слушаше силно смеење, а целата работа помалку е ефикасна одошто во афирмираниот театар на Андреј Розман и учесниците, кои во Љубљана ги познаваме под името „Гледалиште Ане Монро“.

Само неколку дни по премиерата на Тауер, на истата сцена премиерно беше изведен „потоплесот“ на кореографот Матејаж Фарич – ДЕЕР. Седумина играчи патуваат од Италија до Шветска... А во Љубљана допатува осумдесетогодишниот кореограф Алдо Николај и присуствуваше дури на две свои претстави што моментно се наоѓаа на репертоар на Љубљанската Драма: Старата гарда (или Први клаус) и Драгите покојници, драгите мажи. Дека старината кај нас е сакана, е јасно, бидејќи сега и во Трст го играат неговиот Хамлет во пикантен сос.

Во Целје течат дните на словенечката комедија; идејата е од минатата година, а се реализира по втор пат. Учествуваат сите словенечки театри (освен мариборскиот – таму ќе ја имаат Божествената комедија дури во април, ама, тоа и не е комедија!). Иако се одржува од средината на февруари до 6 март, влезниците за овој „викенд фестивал“ се разграбани уште во минатата година.

Во Трст режира уште еден (во суштина „на сила“) глумец: Адфријан Рустја, инаку режисер, но како ансамблот во Трст е меѓу малубројните, во поголемиот дел од својот шеесетгодишен живот, тој настапува како артист. За проштелна разделба (во Италија со 60 години се оди во пензија) пак му дадоа шанса да режира, а ја избра пиесата од Торнтона Вајлдер (Thrortona Wilder) – Наше место, во која истовремено настапува.

На Цанкаревиот дом му гостуваше минхенскиот Резиденцтеатар (Residenztheater). Пристигнаа со Георг Табориј кој го режира своето дело Натановата смрт. Духовиот Евреин од австриско – унгарско потекло, според Лисин, напиша возбудлива пиеса за нетолеранција во денешни дни. Претставата ја изведоа двапати. И ги воодушевија студентите по германистика.

На сцената на Малата драма, во режина на Австриецот Блиндер, е изведена пиестата од Макс Гад од Грац – Тоа е само игра и не боли. Оваа мрачна драма за инценстот, во која таткото на детето го зема таткото, до такоубиство на крајот – е тенка. Единствено на младата Наташа Рајан и дава нов полет во успешната креација.

Кон крајот на јануари присуствуваме на убивањето на една претстава. Тоа му се случи на блескавиот Пер Гинт Хенрик Ибсен, во режија на Слободан Унковски. Откако е создаден ги собира наградите (на фестивалот Алпе – Јадран: најдобар во целина, на Борштениковите средби: наградата на Милена Зупанчич за пет улоги: на Игор Самобори за насловната и наградата на Прешерновиот фонд) постојано го полни салонот, а ненадејно објавија дека се игра последната претстава – не рекоа зашто... Салонот повторно беше исполнет, на аплаузите им немаше крај, и додека луѓето се разотидуваа, се чувствувавме како да сме сведоци на убиство... А можеби раководството на куќата сепак ќе се предомисли (за в.д. уметнички директор е именуван Полде Бибич).

Емил Хрватин, студент по режија, по успехот на претставата Канон во Цанкаревиот дом постави две претстави: Жени кои зборуваат. Првата вечер Полигонот го имаше наменето исклучиво на женскиот аудиториум, на кои им делеше кондоми во текот на втората вечер, Пентагон, беше за сите, сите добивме по едно јајце. Зошто? Не знаеме. Другата вечер ја гледавме документарно – фабровската обработка на биографиите на петте млади артистки. Најголема смеа предизвика темнопутата Мета (таткои и е од Африка) која во салонот извика: Ќе ја направам оваа држава црна!

Големата Прешернова награда, освен писателот Драги Јачар оваа година ја доби и блескавата артистка Милена Зупанчич: најпосле вистински луѓе во вистински миг, зар не?

За четврти март е одложена премиерата во Младинското гледалиште на Борис А. Новак – Животинско кабаре во режија на Каќа Челан, режисерка од Сарево, која есеноска, по пеколот под Требевишќе, се затече во Љубљана. Единствено сомневање во терминот на таа премиера внесува вирусот кој грипозните масовно ги кутнува во постела. А за премиерата – откако биде, ќе биде!

ИНТЕРВЈУ СО РЕЖИСЕРИТЕ НА „ДАХ“ ТЕАТАРОТ ОД БЕЛГРАД ДИЈАНА МИЛОШЕВИЌ И ЈАДРАНКА АНГЕЛИЌ

Кон крајот на септември и првата половина на октомври 1992 год. во Скопје се одржа седумнаесеттиот Млад отворен театар под мотото „Истражување на корените“. По прикажувањето на фестивалската програма во која централно место заземаа таканаречените претстави кои се сметаат за продукција на самиот фестивал и на некој начин ја одразуваат идејата на манифестацијата, беше одржана и трибина на истата тема т.е. „Враќањето – истражувањето на корените“. Најкратко сублимирана оваа расправа, како и самиот тек на фестивалот влеа прилична доза на оптимизам во поглед на вкупниот развој на театарот кај нас во смисла дека прогласеното „Истражување на корените“ главно го спроведоа млади творци (режисери, актери, драматурзи) се разбира, низ сопствена призма и вдахнувајќи го сопствениот дух и сензибилитет без оглед дали се работи за навраќање на драмското наследство или пак на оригинални идеи и проекти кои своите импулси ги црпат од тој ист извор.

Значајно место на 17-от Млад отворен театар зазема и блокот на претстави од странство (Бугарија, Србија, Романија). Посебно успешен настап имаше „Дах“ театарот од Белград кој се претстави со проектот „Оваа вавилонска збрка“ работена по стихови на Бертол Брехт. Изведувачите на оваа претстава предводени од своите режисери Дијана Милошевиќ и Јадранка Ангелиќ одржаа и засебна демонстрација на својата работа која по многу нешто е карактеристична и оригинална.

ПРАШАЊЕ: Од кога постои „ДАХ“ театарот, што тој претставува, како е поставен и организиран?

Д. М. „Дах“ театарот е театарска трупа која е формирана во јуни 1991 год. и нашето полно име е „Дах“ театар – театарска лабораторија“. По тоа ние сме специфични и се разликуваме од институционалниот театар и од ах-хок групите каде што луѓето се собираат за да работат само на еден проект. Нашата работа, во старт, подразбира, работа на подолг период. Можам да кажам дека нам тоа ни е некој вид на животен проект затоа што планираме еден подолг период од животот да го посветиме на сопствениот развој како во уметнички поглед, така и личниот развој.

ПРАШАЊЕ: Значи тоа е и некој вид на животна заедница?

Д.М. Точно. Ние всушност претставуваме и една човечка заедница. Нашата театарска трупа е човечка заедница во која се обидуваме да воспоставиме односи кои се поинакви и кои во некоја смисла се можеби подобри отколку односите вон оваа заедница. Се обидуваме, едноставно да направиме заедница која ќе биде некој вид острово и некој вид на паралелна стварност (наспроти реалноста) каде што ќе можеме себе си да се искажеме докрај, односно каде што се трудиме да го сториме тоа и каде што се обидуваме да ја преѓдеме нашата сегашна граница. Во работата на оваа наша лабораторија учествуваат четири актери, еден драматург и

јас и Јадранка Ангелиќ како режисери. Ние исто така планираме да ја отвориме нашата трупа за нови членови и подготвени сме со нив одново да го минеме стартниот пат на развој.

ПРАШАЊЕ: Во какви просторни услови работите и дали тие овозможуваат непречено извршување на вашата дејност?

Д.М. Постоиме нешто повеќе од една година и добивме простор во Белград кој претставува една стара кино-сала која треба да се адаптира за театар, така што моментално имаме сала за проби која одговара за нашиот тип на работа кој е поприлично затворен или така да кажам, изолиран, како еден вид на студии. Како резултат на нашето истражување минатата година направивме две претстави кои ги играме на разни простори во градот. Едната од нив, која имаше прилика да ја види и публиката на Младиот отворен театар, овде во Скопје наменски и намерно се игра во различни простори, тоа значи дека едниот дел од претставата („Оваа вавилонска збрка" според стихови на Брехт), се игра во галериски простор, а другиот дел плоштад односно улица. Ние во Белград намерно експериментираме со различни галерии и различни улици.

ПРАШАЊЕ: За да постои еден театар, покрај материјално-техничките, просторните, кадровските и сите други неопходни услови, тој мора да има идеја за своја посебна естетика.

Ј. А. Дијана и јас заедно режираме и ја водиме оваа трупа, самиот начин на работа е сам по себе одраз т.е. некој вид на естетика и ние не би можеле точно да го дефинираме тој вид на естетика. Пред сè, морам да кажам дека ние работиме лабораториски во која стартна основа ни е да ја усовршиме нашата вештина и тоа како актерската така и онаа на режисерот. Особено многу работиме на базичната подготовка на актерот. Ние всушност ја продолжуваме традицијата на европскиот модерен театар, на така нареченият театар – лабораторија кој почнува од Гротовски. Наш иницијатор, на некој начин е Еугенио Барба кој му беше асистент на Гротовски, а потоа основа своја театарска лабораторија односно Один – театарот. Нас во голема мера ни помогна тоа пренесување на сознанија и континуитет за практично да ја осмислиме работата во „Дах" театарот. Мислиме дека е многу важна педагошка страна на работата во театарот која во последно време кај нас е поприлично запоставена. Лично сметам дека тој педагошки сегмент, тој однос на сопственото усовршување и меѓусебно влијание меѓу актерот и режисерот е навистина многу значаен.

ПРАШАЊЕ: Што мислите за степенот на слобода во креирањето и за сообносот актер – режисер?

Ј. А. Нашиот начин на работа значи дека актерот во еден извесен период е потполно независен да го креира својот сопствен актерски материјал, а дека режисерот во тој подолг период кој понекогаш трае и неколку месеци го следи, го набљудува, технички го усмерува и поправо во некоја нема интеракција развива своја идеја, свои асоцијации и допушта за разлика од класичниот театар, цел еден период до пред крај до формирањето на композицијата на претставата да биде изложен самиот тој на влијанието на актерот. Во оваа смисла, тоа е плодоносна средба при што два света најпрво се развиваат паралелно, а потоа се сретнуваат, во третата фаза кога се креира претставата. Тогаш доаѓа до монтажа: подготвената актерска партитура ја монтираме во наш, режиски контекст, на начин кој ние ќе го избереме и со текст за кој ние сметаме дека треба да оди во сцените, се разбира, се тоа под влијание на таа претходна фаза во која ние своите асоцијации ги црпевме од актерите.

ПРАШАЊЕ: Дали претставата што ја прикажавте на Младиот отворен театар има некои конотации со она што актуелно се случува на Балканот.

Д. М. Да, се разбира. Пред се, ние ги избравме песните на Брехт кои ги пишувал во прогонство, значи во период кога во една смисла бил во слична ситуација во која сме и ние самите, без оглед што ние не сме буквално во избеглиштво, сепак многу често се чувствуваме како да сме во некој вид на изолација и егзил. Песните на Брехт кои ние ги избравме ги избравме затоа што се длабоко лични и човечни и го одразуваат неговото, па и нашето чувство на изолираност, осаменост, тага, губење на пријателства, чувство дека сме отпадници, дека не припаѓаме на ниедна страна итн. Тоа чувство на луѓе и уметници кои се осамени и кои не припаѓаат на ниедна страна затоа што и не можеме да припаѓаме на било која страна. Брехт не го избравме затоа што сакавме да правиме политички театар, туку затоа што е длабоко личен во своите песни и што на некој начин го рефлектира она што ние во овој момент го мислиме и чувствуваме. Ние преземаме некоја улога на посредници што се гледа и во нашата претстава во идејата за ангелите кои се посредници меѓу луѓето кои се изолирани и стварноста, меѓу луѓето и идеите, а истовремено чувствуваме дека не сме никаде, ни ваму ни таму.

ПРАШАЊЕ: Во вашиот настап на Младиот отворен театар манифестиравте перфекција на актерскиот израз, во гласовните модулации, во користењето на реквизитот, едноставно ви треба празен простор, малку реквизит, сето тоа добро да се измикса и ете ви автентичен театарски чин?

Ј. А. Целта ни е да го сконцентрираме вниманието на гледачите. Сакаме да ги сведеме стварите на она што е најнеопходно. Настојуваме да не одиме на атракции по секоја цена. Пред се, цел ни е да работиме со самите себе, тоа постојано го бараме и од актерите. Мораме да стекнеме сигурност и гаранција пред да застанеме на сцена.

ПРАШАЊЕ: Ова што го рековте асоцира на Станиславски – работа на актерот врз самиот себе?

Ј. А. Па да, факт е дека Станиславски е покренувач на едно вистинско истражување на актерот, но за жал, тој подоцна во многу случаи е погрешно интерпретиран. Инаку и Гротовски и Барба и Шекнер сите го спомнуваа Станиславски како еден добар импулс за спомнатото истражување. Што се однесува до нас, она што е наша основна определба е трагањето на еден вистинит театар, не сакаме подвоеност во која би живееле на еден начин приватно, а од друга страна да се криеме зад уметноста која априорно е позитивна. Исто така, не сакаме да дозволиме актерот на сцена да лаже со некои застарени клишеа и шаблони кои се среќаваат во некои институционални театри. Ете затоа толку работиме. За да се дојде до некоја вистина до некој нејзин квалитет ние едноставно мораме многу да истражуваме.

ПРАШАЊЕ: Какво е Вашето мислење за манифестацијата Млад отворен театар која годинава се одржува по седумнаесетти пат и како сте задоволни од приемот на публиката на Вашата претстава?

Д. М. Бевме многу радосни затоа што Љубиша Никодиновски го покани нашиот театар да учествува на Младиот отворен театар. Мислиме дека во овие времиња е особено битно да негуваме лични, човечки и уметнички контакти. Потполно сме воодушевени од реакцијата на публиката на нашата претстава. Се чувствува дека тоа е публика која има одреден развој и која имала прилика да гледа повеќе претстави и можност и знаење да споредува.

Ј. А. Она што посебно не радува е сознанието дека тука кај вас постои едно согледување на разновидноста на театарскиот израз. Особено ни импонираше степенот на внимание и концентрација кај публиката кои впрочем, можевме да ги почувствуваме. Тоа е нешто повеќе од куртоазни изјави, честитки, па и од аплаузот.

ЗА ПОИМОТ ТЕАТАРСКА АЛТЕРНАТИВА

Не е спорно дека алтернативата во театарот, впрочем како и во другите уметности, постои. Во буквалната смисла на зборот под алтерантива се подразбира главно она што е различно или поинакво од нешто што е познато, доминантно или дури и конвенционално. Тоа општо познато е, се разбира, во областа за која станува збор, професионалниот театар! Според тоа најопшто дефинирано алтернатива би било се друго што не е професионален театар! Но, веднаш на почетокот мораме да направиме уште едно оградување, а тоа е во обратна насока т.е. дека се она што не е професионализам во театарот со самото тоа е и алтернатива; така на пример не сме подготвени под овој поим да го подведеме аматеризмот кој кај нас особено во одредени периоди игра значајна улога во театарското живеење и творење. Значи, според овие начелни одредици алтернативата би била нешто меѓу професионализмот и аматеризмот во театарот. Ако се иследува нашата практика тоа може да се илустрира со бројни примери. Овде е важно да се потцрта дека поделбата на три категории на театарското творештво се прави врз повеќе принципи, а два се основни организационист и естетскиот! Во согласност со веќе посочената дистинкција, ако се земе во предвид организацијата на работата и на процесот тогаш согледуваме дека, алтернативноста е подеднаква во кој правец и да се прави споредбата. Така, во алтернативните театарски групи подеднакво место и значење имаат и аматерите и професионалците. Подеднакво, но не и исклучиво и токму затоа тоа не е професионализам иако основа за постоење и верификација на овој облик е токму тоа дел од луѓето да се професионално врзани и заинтересирани за самата смисла од постоење на одредена форма на театар; од друга страна има многу причини и можности за вклучување на ентузијасти или аматери кои поседуваат афинитет за театарската уметност без оглед на своето професионално занимање. Оттука произлегуваат и други разлики од организационен карактер: технологијата на градење на претставата, закажување и одржување на пробите вангите итн. Во врска со ова се надоврзуваат и проблеми на просторно-технички услови, финансирањето и др. Тие најчесто се решаваат од случај до случај и тука не би можело да се предуцира ништо, особено не сега во услови на промена на економскиот систем и сопственоста. Како што нагласивме тука не треба да се преудицира, но сепак би можело да се очекува дека и овој домен на односите има своја значителна практика околу нас која постепено ќе се пресади и на наш терен.

Ако пак за споредба се земе принципот на естетските гледишта, тоа би значело, дека за воопшто да постои алтернатива мора пред се да постои идеја за поинаков пристап или третман на некои од постулативните пршања во театарската уметност воопшто. Впрочем тоа и го предизвикува собирањето на истомисленици околу некој проект, а поретко и циклуси од претстави кои изразуваат некоја специфична театарска естетика! Анализата на конкретните појави покажува дека тоа е најчесто така, но не секогаш! Сложеноста на доаѓање до крајниот театарски чин е објективна ствар која многу често и не може да се постигне. Се останува на нивото на пуста желба или добри намери. Но тоа е веќе друго прашање. Друга карактеристика која треба да се издвои е дека границата во овој поглед меѓу аматерските, професионалните и алтернативните театри не е реска ниту пак конечна. Така, никогаш ниту било ниту ќе биде исклучено одредени проблесоци на некои нови форми и вредности (кои главно се врзува за постоењето на театарската алтернатива) да се јават во редовните професионални театарски куќи или во некои аматерски театри, на кои со алтернативата меѓу другото им е слично ад хок појавувањето и исто таквото згаснување. И за ова се разбира има бројни примери!

Од сето претходно недвосмислен е заклучокот дека сите спомнати форми на театарот ќе постојат и ќе се развиваат по една сопствена логика. Тоа значи дека во организациона смисла ќе го одразуваат нивото на односите во општеството, а во естетска смисла посебните достигања во театарската уметност и творештвото. Едноставно, многу луѓе треба да се занимаваат со некоја работа (аматерски, алтернативно или професионално) за театарот во својата целина да претендира на резултати достојни за почит.

29-ти ФЕСТИВАЛ НА АМАТЕРСКИ И АЛТЕРНАТИВНИ ТЕАТРИ

Фестивалот на аматерски и алтернативни театри, всушност годинава ќе се одржи по втор пат со својата нова физиономија што ја одразува и променетиот назив, инаку тој претставува продолжение на Републичките аматерски драмски смотри што досега има дваесет и седум изданија. Како лани при трансформацијата така и годинава членовите на Советот на оваа манифестација како главно прашање ја имаат токму промената на концепцијата на фестивалот. Од една страна видливи се настојувањата да се зачува континуитетот со поранешната манифестација. Друг неспорен факт е и напорот преку изведената трансформација новиот фестивал што се гледа и од името, освен аматерски, тој да биде по својот карактер и место за алтернативните театри и на тој начин да ги одрази стремежите за сопствениот растеж и вклопување или фаќање на чекор со новите тенденции во развојот како на театарските форми така и на театарската естетика воопшто. Доколку се имаат предвид овие желби тогаш мора да се констатира дека првото, минатогодишно издание на фестивалот само наполу успеа во својата намера. Имено, тоа носеше многу повеќе белези на помалку застарените и анахрони Републички аматерски драмски смотри отколку што успеа во промоцијата на својата нова физиономија. Тоа го потврдува како репертоарот така и квалитетот на претставите што имавме можност да ги проследиме минатата година во месец јуни во Кочани. (Кога сме веќе тука да споменеме дека Кочани годинава по 18-ти пат ќе биде организатор на манифестацијата и постојат нескриени амбиции тој да биде постојан домаќин на истата).

Според концепцијата која лани беше за прв пат применета, која ќе биде и годинава запазена како основна рамка во која ќе се одвива фестивалот предвидена е неговата програма да биде составена од три блока: првиот блок ќе го чинат претстави за деца и истите ќе се прикажуваат во претпладневните термини; Вториот блок на претстави кои ќе се прикажуваат во редовните вечерни термини ќе бидат покласични или репертоарски театарски претстави кои го привлекуваат вниманието и интересот на аматерските и алтернативните театарски групи низ Републикава; Во третиот блок на претстави кои ќе бидат прикажувани во таканаречената ноќна програма ќе се обезбеди простор за остварувања кои се изразито експериментални, истражувачки или алтернативни во естетска смисла на зборот, а се продукција како на ад хок групи, така и на професионални драмски ансамбли. Јасно е дека токму овој трет блок на претстави најсуштински треба да ја одрази развојната тенденција на фестивалот. Тоа, се разбира, не значи дека и во досега одржаните 27 републички аматерски драмски смотри немало претстави и театри со ваква уметничка провиниенција, туку дека едно-

ставно тие сега се ставаат во центарот на вниманието преку овој фестивал. Во зависност од аголот на набљудување не може, а да не се забележи една преголема амбициозност на организаторот на манифестацијата. Така на пример, преку својата програма на претстави за деца тој како да настојува да биде компензација за немање на фестивал на детски претстави што во поразвиени културни средини е одамна случај. Кај нас очигледно на тој план е многу малку сторено, па таа празнина како да се настојува да се пополни со ваквата концепција на фестивалот во Кочани. При анализата на овој факт во иднина секако треба да се има во предвид дека иако во Републикава постои само една единствена специјализирана институција од овој вид (Театарот за деца и младинци од Скопје) сепак, тоа не ја одразува реалната состојба на театарот и на претставите за најмладите гледачи. Всушност, вистинската слика е таа дека во Македонија годишно има најмалку единаесет претстави за деца, односно толку колку што има и професионални театарски куќи. И ова не е се, прво затоа што театрите обично годишно подготуваат по две до три вакви претстави, а од друга страна не е мал бројот и на алтернативни и аматерски театарски групи кои повремено се ангажираат на продукција на претстави за деца. Оттука може да се заклучи дека приближно реален број на ваквиот вид претстави годишно изнесува триесетина, вклучувајќи тука и куклени претстави. Затоа може да се очекува дека овој вид на творештво со време ќе добие и своја засебна манифестација.

Друга карактеристика и размисла е онаа за фактичкото разграничување на фестивалот во Кочани во однос на сите други постојни театарски манифестации кај нас, како што се Театарските игри „Војдан Чернодрински" во Прилеп, Младиот отворен театар во Скопје, а од неодамна и во однос на Деновите на Ристо Шишков – како фестивал на камерни театарски форми (пантомима, монодрама) и др. Смислата на овие опсервации е дека секој од наведените, а во случајов фестивалот на аматерски и алтернативни театри во Кочани, треба да концепира таква програма која нема да значи повторување со програмата на другите театарски манифестации. Како и колку во тоа ќе се успее ќе покаже практиката, што впрочем треба да биде и критериум за тоа дали одредена манифестација ќе постои или не! При сето, како посебно прашање се наметнува учеството на ансамбли во кои учествуваат и професионалци или пак ад хок групи исклучиво составени од професионалци, кои неспорно спаѓаат во т.н. алтернатива, но кои барем судејќи според првото издание на ФААТ - 92 воопшто не покажаа интерес за учество на овој фестивал.

Заради унапредување на нивото и организацијата на фестивалот Советот годинава за свој уметнички директор, а воедно и селектор го наименува режисерот Васил Ќортошев, а формирана е и Програмска комисија што ќе ја води театарскиот критичар и театролог, Благој Иванов. Предвидена е и новина според која жири комисијата на фестивалот ќе врши посебно вреднување и наградување на претставите и учесниците во зависност од тоа во која програма или блок ќе бидат прикажани.

Фестивалот ќе се одржи во првата половина на јуни.

Тодор Кузманов

Катерина ПЕТРОВСКА

„ДРАМАТА И СВЕТОТ НА РИТУАЛОТ"

Ритуалот означува збир на обреди кои се вршат заедно со религиозниот чин и претставуваат очигледни дејства за обликувањето на церемонијата, низ строго кодифицирани правила и систем на формални постапки. Ритуалот и театарот се непосредно поврзани и со самиот факт што се остваруваат во еден одреден простор кој може да го наречеме „посветен простор" и во едно одредено време, а нивното одвивање е означено со низа симболични постапки, кои содржат предметни и беспредметни симболични дејства. Театралноста на ритуалот е очигледна во необичноста на местото, времето, просторот во кое се одвиваат, како и во звукот и сликата што ја даваат, со еден збор ритуалот претставува театар пар екселанс. За ритуалноста на театарот сведочат примерите на драмата, режијата и глумата што се присутни во секојдневноста. Затоа не е случајна експлозијата на голем број уметнички, спортски, религиозни ритуали во модерното и постмодерното време и нивното културно значење, кое, не се сретнува во големата историја на човештвото. Артó во делото „Театарот на суровоста – (вториот манифест)" зборува за враќањето кон старите мотиви што претставуваат пат на остварување на нужноста театарот да се сврти кон своите извори. Враќањето кон стариот народен спектакл, ползуван во новото време ќе доведе до ново движење: „тој налет на слики и дејства со помош на предмети, духови, тишини и крици, и ритми ќе создаде нов вистински физички јазик, втемелен врз знаците, а не врз зборовите" што претставува враќање кон ритуалот и неговиот метафизички хоризонт. Според Арто, театарот ќе стане ритуал на звуци, бои, светлина, слики, ритми, вибрации и крици. Ритуалот ги содржи емотивните сили кои постојат во самиот човек, тој постоел пред јазикот, пред зборот, пред интелектот и пред идејата. Тоа што е основа на театарот, а не е присутно кај ритуалот, е присуството на еден човек на творецот, неговата појава ја забрзува трансформацијата на ритуалот во театарот.

Ако тргнеме кон изворите на театарската уметност, обично се запираме на обредите посветени на богот Дионизиј, но податоците од театролошките истражувања нè враќаат уште поназад, укажувајќи на постоењето на театарот уште во стариот Египет, што се заклучува од пронаоѓањето на множеството маски, како и од постојната книжевна традиција делата да се создаваат во дијалошка форма. Во иста линија одат и Вавилонските текстови, како што се „Песната за потопот" која е замислена како дијалог меѓу Гилгамеш и Ута – Напиштим, текстот за слегувањето во пеколот на богињата Иштар, а голем број проучувачи на ова книжевно наследство се согласуваат со констатацијата дека сиве овие текстови мошне тешко се анализираат, ако не се разгледуваат како миметички. Оваа теза ја потврдува и она што ни е познато за празниците со кои изобилувал асиро-вавилонскиот календар. Тука, пред сè, се мисли на новогодишните празници кои траеле дванаесет дена, иако комплетната слика на овие свеченост не може да се реконструира; тие делумно се доловуваат според некои автентични документи. Претставувале чин на исчистување и го симболизирале вечниот тек на животот: основниот природен процес и искуството низ кои минувал човекот секоја година. Мандруковата смрт, неговата борба со подземните сили и победничкото воскреснување од Господ, претставуваат мистичка метаморфоза на основното човеково искуство.

Другите ритуали, исто така, претставуваат можност за мимеза. Како такви особено се интересни оние што ги означуваат венчавањата на боговите. Големиот број маски што се пронајдени зборува за развојот на миметичката уметност, но, сепак, овде треба да се разликува уметничкото илустрирање на ликовите од претставата по повод риуталот. Еден пишан документ што е пронајден, нè наведува на размислување за постоење на една особена култура, станува збор за текстот „Разговор меѓу слугата и господарот" кој театарската анализа ја става во светот на мимот и се претпоставува дека ова е најстариот мим на светскиот театар. Сето тоа ни зборува дека појавата на театарот во стара Грција има милениумска подготовка.

Пантомимите на ловот, секако, претставуваат една развојна етапа. Во таа фаза обредот добива нови карактеристики, колективот веќе не е толку хомоген. Единките се одделуваат од групата и покажуваат сопствена иницијатива. Нивната активност е полна во причините и целта на обре-

дот. Во овој вид обреди активноста на овие врз кои се влијае е второстепена и нивниот однос спрема обредот е второстепен и индиректен. Овде примарното е означено во ликот на оној што учествува, а секундарното е означено во ликот на оној што прима; овие две сили ги соединува вербата и магијата на самиот чин. Така магискиот обред добива тема, а играта станува пантомима, додека човекот станува творец од што се раѓа современата уметност. Во рамките на магискиот чин почнува процесот кој претстаува ембрионален стадиум на еден нов феномен кој подоцна се развива од него, тој нов феномен земен како збир на движења и пантомима го претставува создавањето на миметичката уметност, која веќе потенцијално се наоѓа и во магискиот обред. Меѓу етапите на магиските игри и пантомимата, до етапата на првите миметички претстави до денес, познатите историски периоди се наоѓаат мошне долги периоди од околу две-три десетини илјади години и во кои мимот се развива од ритуалот и станува независен.

Од осмиот век до времето на класичната драмска литература кинескиот театар има свој развој во кој ги опфаќа рицарските и љубовните драми, како и митските и историските легенди. Во ова творештво поезијата, прозата, пеењето, свирката, играта и пантомимата заедно се сменуваат. Трагичното и комичното се проникнуваат, а тајноста и умешноста на маските придонесуваат за предизвикување на напнатоста и зголемување на впечатокот што го остава играта, која често трае и по неколку дена. Додека, пак, јапонскиот театар, земајќи ги облиците на кинеската драма, ги прилагодува на своите потреби. Во 14-тиот век од световните и ритуалните игри се развиваат симболички пантомими со вметнати дијалози и хорски рецитаци, како на пример лирската драма на познатиот „Но-театар". Драмите со танец, кои се создаваат во Индија, ги содржат во себе еповите „Махабхарата" и „Рамајана". Тоа се игри во кои се појавуваат луѓе, демони и богови во свечени маски и облеки. Иако црквата на антиката ѝ го одрекува култот на голото тело, а маската била омразена, сепак, во визуелното обликување на лошиот дух таа добива незаменлива улога. Профаниот театар на средниот век своите корени ги има во мимот, а комичните куклени претстави се прикажуваат меѓу народот на панаѓурите. Раѓањето на театарот од култот претставува десакрализација на играта и нејзиното враќање кон забавата и драмското творештво од народен првобитен карактер. Она што не успеале да го направат жртвите на олтарите им тргнало од рака на театарските уметници. И тоа не затоа што потекнува од религијата туку затоа што ритуалот најсилно ги придвижува човековите емоции, ги ослободува најголемите чувства и влијае врз смирување на судирите. Аристотел бил моралист кој пред сè пред драмата, според својата теорија, поставува поголеми барања отколку што е можно да се оствари, но во секој случај и во неговата теорија може да ја најдеме врската меѓу религијата и драмата. Со театарот се поставуваат оние проблеми за кои во религиозниот ритуал се немало стрпливост. Исто така, ако ја проследиме генезата на литургиските мистерии, ќе видиме дека во манастирите гладта за театарот не престанува. Така во средниот век на една страна се развива мимот, а на друга литургиската драма. Оваа драма, иако се наоѓа надвор од културната историја, стои само еден чекор до континуитетот на култот во театарот. Во времето на ренесансата сакралниот театар изумира или ја потиснува митолошко-алегориската трагедија по углед на Сенека. Комичниот театар, изникнува од Плутарховите комедии, од античкиот и средновековниот мим, од народската шега што била присутна на покладите и во поворките под маски. Со ренесансата, односно обновата на атиката, маската повторно ги добива своето значење и оправданост на постоењето, иако веќе не може да ги стигне дострелите на своето митско и миметичко минато. Најблиски до народната драма и народниот театар се обредните игри во кои се забележуваат не само елементи на драматизација туку и на театрализација, како што се костими, маски, шминка. Особено значење во проучувањето на формите на народните театарски појави дава книгата на Михаил Бахтин „Творештвото на Рабле и народната култура на средниот век и ренесансата", во која се разгледуваат формите на карневалот, културата на смеата во европскиот среден век и се одредуваат нејзините својства како појава со обреден и филозофски карактер. Од шемата што ја дава Бахтин во ова дело се гледа мошне добриот методолошки пристап, кој, иако не може да се примени врз сите дела настанати во периодот за кој станува збор дава мошне добри резултати. Најраспространет вид на народни театрализирани игри во ова време претставуваат игри и сенки, кои ги изведуваат маскирани лица. Овој вид игра води потекло од ритуалните обредни пагански игри, а по својот карактер е импровизација што го донесува белегот на времето во кое се одвива. Меѓу најстарите ликови во овие игри, секако, се ликовите на духовите, вештерките, грдотиите и слично, познати од ритуалните игри на поранешните епохи. Под влијание на христијанството се менува содржината на овие народни игри и во овој тип игри сè почеста тема е истерувањето на лошите сили на кои им се спротивставува лицето што е изгонувач што во подоцнежните појави е претставено како поп. Големо место во овие календарски игри на маскирање зазема репродукцијата на колективното дејство што ги имитира работните процеси или обредни ситуации, од кои голем дел имале магиски карактер кој се задржал мошне долго време. Во овој вид игри спаѓаат, секако, и игрите и обредите што се поврзани со смртта, а се сретнуваат најчесто во етнографските проучувања Во божиќната игра на покојникот се среќаваат четири дела, односно четири мотиви: опевање на покојникот, оплакување, простување од него и на крајот оживување. Ова последното ни ја претставува кулминацијата и е сведоштво за исконската поврзаност на оваа игра со обредот на умирањето и оживувањето на вегетацијата. Овие народни календарски игри биле жестоко прогонувани од црквата која го забранувала маскирањето и барала од оние што учествуваат во овие игри да се искупат. Но, без разлика на тие забрани, календарските игри постојат и до ден денес во народот.

Драмската уметност може да подлегне на сакрализација, а дали може да се направи лаичка, односно да се врати на основните задачи заради кои е создадена? Пример, ритуална тажачка наоѓаме во Хомеровата „Илијада" на повеќе места, овде драмата се одвива во два чина. Во првиот имаме слика на голем очај, а во вториот, под водство на еден од јунаците, започнува ритуалниот обред, а церемонијата обично завршува со крвава жртва. Традиционалниот африкански театар, секако, е присутен и во современата африканска драма и театар. Тоа не се однесува само на митовите, на епиката, бајките и фарсите, туку и на употребата на традиционалните технички решенија, низ ликот на раскажувачот кој танцува, раскажува, пее и свири. Исто така, во овој вид влијание треба да ја споменеме и употребата на различните јазици во ист текст. Другите средства на изразност се спектаклот, играта, песната и воените игри. Облиците на африканската драма се под силно влијание и на западноевропската драма, иако постои силна тенденција да се задржи сопствената автентичност.

Театарот гори, Пеперугите се претвораат во пепел и се палат долари. Ова во суштина го претставува Артровиот театар на суровоста, во кој јасно ги согледуваме запалените жртви, измореноста од илузијата и гадење од уметноста. Артистите кај него не се паликуќи, а она што тие го претставуваат не е илузија или имитација, туку магиско дејство, ритуал кој сака да ги разбуди емоциите или да предизвика некаква состојба на духот. Или, како што би рекол Аристотел, театарот не постои да се посвети и усреќи душата, туку да се преобрази битието на сите присутни, соединувајќи ги едни со други со темната страна на нивното значење и со темните сили на земјат. Дионизискиот култ и свеченостите врз кои се темели драмата во модерната смисла на тој збор, а чие татковинство може да го замениме со запалена опашка на ластовицата и свештеникот истопен во чадот, не биле смешни и не боледувале од летаргија. Во овој култ дејноста на духот постои само за да се уништи, ова магиско дејство не сака непознатото да го направи познато, туку да го врати сето она што интелектот го сфаќа како мистерија. Тезата дека козјата песна настанала од козјите свечености и дека глумата и екстазата им оставаат место на анализата, не е во прашање исполнувањето на крајностите претставува учтив наклон кон господ, ниту распнат маченик турнат низ грлото на своите верници, ниту се сомнева дека стариот – дитирамб се пеел во славата на умирањето. Она на што овде се става забелешка е мислата дека заедничкиот обред станува ритуал на катарзата, а неговата цел може да остане и

натаму непроменета. Џеј Харисон вака ја опишува разликата меѓу претставувачите и творечките обреди. „Грците би се изразиле попрво метакритички отколку миметички, тоа повеќе е заедничка природа во која учествувавме отколку имитација на туѓите карактеристики". Целта на тие примитивни обреди, истакнува таа, претставува надминување на сите разлики меѓу човечките и нечовечките членови на групата, тие се обидуваат да го премостат амбисот кој се отвора и кој се премостува со заедништво на онаа цел на која токму станува свесна за можниот расцеп. Во светлината на оваа примитивна религија и истовременоста на нејзината примитивна афирмација ги интерпретираме не само оргиите на Менадите, туку и современиот театар. Дионизиј е бог на заборавноста. Во Епкуровите „Бакхами" и вели дека човекот со добрата дарба заборава на својот грев, од него доаѓа сонот, а со тоа и заборавот на другите грижи, пијанството и вистината и симболиката која доаѓа со Дионизиската смеа, со виното му дава име ослободител, донесува екстаза, а човекот излегува од себе, бега од темнината на мозокот. Границите се мртви, а замавот на неговата палка прво е граница меѓу блискиот и битието така што единечното воодушевување станува општо со што се уништува границата меѓу единката и другите и се вопоставува мистична заедница на мислењето. Би требало да биде јасно дека чувството на поврзаност, што ги спојува дионизиските обреди е претпоставката дека дел од патот на човекот е патот на природата. Дека телото и духот, пустошот и судбината се во хармонија спротивна на духот на трагедијата, светот на Менадите е чист и едноставен, а светот на трагедијата е дисјунктивен. Артовата разлика меѓу културата и уметноста, театарот и насилството и психолошката драма е токму разликата меѓу Бакхамите кои го следеле Дионизиј и оние на Еврипид. Од првата потекнува вечниот триумф во пророштвото на нагонските сили, а од втората вечната слабост во намалувањето на таа енергија. Но, разликата меѓу ритуалот и уметничкото дело не се ограничува само на тоа дали некој го јаде јарецот или го брка од својата средина. Митот кој ја губи својата анонимност ја губи својата сила на наркотик. Она што најмногу се очекува, што го пее хорот на крајот, не се случува. Немало изненадување во дионизискиот ритуал. Тоа е движење од метакритичка кон миметичка активност, од учесник до гледач. Затоа не е случајно што е следена со создавањето на ликот на уметникот, бидејќи тој служи како мост меѓу старата концепција на Господ и новата идеја за јунакот.

Според Леви Строс, станува збор за магиско социјалниот систем или, ако сакате, за новиот дионизиски ритуал, на кој единствената цел сека како и некогаш му е демаскирање на поврзаноста на психичкиот универзум, наоѓање систем од мислења во кое може да бидат содржани сите противречни елементи или, накратко, сведување на тешкотиите на многумина на едноставноста на еден, поттикнување на разликите меѓу здравјето и полуденоста меѓу духот и материјата и, на крајот, прикажување на самата идеја за разликата како апсурдна. Тоа е поет кој игра во светот на отпадништвото, проникнат со божественото, бидејќи, како што следбениците на Дионизиј биле едно со ридот и потокот, овие нови бакхами интензивно се прилагодени на ритмите од сето што ги опкружува, од закржлавените дрвја, од свенатата трева, од зуењето и трепкањето на неонот, од тркалата од чад на отровен ветар, трубење и врескање исто како што и нивниот говорник го споменува сето она што сакал да го исмее, тие создаваат во светот кој сакаат да го изменат.

Катерина ПЕТРОВСКА:

АПСУРДОТ ВО ДРАМИТЕ НА АЛБЕР КАМИ

Името на Албер Ками најчесто се поврзува со поимот апсурд, движење кое повеќе ѝ припаѓа на историјата на филозофијата отколку на литературата. Апсурдот ја испитува бесмисленоста на постоењето, бледо прикажувајќи ги причините кои дури во свеста на внимателниот читател започнуваат да дејствуваат. Ками од своите дела, сепак, не прави психолошки студии за одделни случаи и дејствија, туку ја расветлува релацијата човек–човек, човек–свет, човек–општество. Тој во своите дела доаѓа до апсурдот на човековата егзистенција што го изразува со зборовите: „и да ја најде смислата на животот човекот се губи во неизбежната бесмисленост на смртта". Чувството на апсурдност што се раѓа во разминувањето на човекот со светот, кај овој автор станува суштинска тема на неговото творештво во есејот „Митот за Сизиф", во романот „Странец", како и во драмите „Недоразбирање" и „Калигула". Апсурдот и егзистенцијализмот како филозофски поставки од кои тргнува Албер Ками го издвојуваат неговото драмско дело од шаренилото што спонтано го твори драматургијата на 20–тиот век, во посебен правец што се нарекува „филозофска драма" или „театар на ситуација". Филозофската драма во својот изворен вид каква што ја среќаваме кај Ками и Стартр претставува илустрација на веќе утврдени убедувања, што ѝ претходат на одредена филозофија, во ситуациите и карактерите на театарското дело. Во овој вид драма ситуацијата не доаѓа како последица на дејството, туку е елемент на драмската форма, а сите судири во драмското дело, како и сите решенија веќе однапред се одредени со постулатите на филозофијата која му е априорна на делото. Во овој вид драматургија, карактерите не се слободни како во реалистичката драма, туку нивната акција психолошки е немотивирана. Ками во своите драмски остварувања, слично како и во прозните, настојува да го пронајде она недофатливо чувство на апсурдот, а сите ликови во себе носат нешто од таа невидлива, а толку силна и убиствена борба. Иако во драмата настојува јасно да ги изрази своите ставови за човекот и човештвото, тој се разликува од другите автори кои му припаѓаат на правецот „филозофска драма" како што се Сартр, Жироду и со некои дела Ануј, затоа што тој пред сè е писател, а потоа човек со одреден филозофски поглед на светот. Но и во неговите драми се чувствува во голема мера концептуалноста. Тоа се драми со теза во кои тезата најдобро се чувствува во течењето на дејствието. Ками, исто како и во прозата и во драмата често сака да го најде одговорот на прашањето како да се почитува човековиот живот, како да се најдат аргументи со кои ова почитување би се бранело во светот без трансцедентална смисла и значење. Ако ја разгледуваме драмата „Калигула", можеме да забележиме дека таа е строго контролирана, децидна и дисциплинирана во својот однос спрема филозофската идеја врз која се темели. Младиот император истовремено со доаѓањето на власт доаѓа и до сознанието за апсурдноста на животот. Во натамошниот тек на драмата тој се труди во своите постапки тоа и да го оствари во целост за да им ја докаже апсурдноста на другите. Ова сознание не им е познато на другите патриции, бидејќи тие, според Ками, измислиле „низа паравани за да не можат да го согледаат конечниот апсурд на светот". Калигула решава да ги присили да ја согледаат апсурдноста на светот, тој тоа сака да го постигне со најневозможни гестови, а всушност тој не прави ништо што е поапсурдно од апсурдот што го владее универзумот. Убивајќи без причина, прогласувајќи го својот коњ за сенатор, затворајќи ги житниците и прогласувајќи глад во земјата, тој сака да ги исмее моралните вредности, интегритетот, вербата во разумот врз која почива самоодбраната на патрициите. Убиен во бунтот на своите поданици, тој умира со убедувањето дека причината за неговиот пораз лежи во фактот што патот кој тој го одбира за остварувањето на својата цел е погрешен, бидејќи слободата што ја одбрал не е вистинска. Со смртта на Калигула во оваа драма се заокружува прашањето за апсурдноста на животот и на смртта. Ако смртта на Друсила го означува почетокот на драмата, тогаш со смртта

на Калигула имаме дејство што се одвива во еден затворен круг за да ја потврди мислата на Ками за апсурдноста на животот и смртта. Една друга размисла исто така е постојано присутна во оваа драма: „нештата што се трајни не му припаѓаат на овој свет". Калигула во својот апсурд се стреми кон идентификација токму со тие недостижни нешта како што се месечината, бесмртноста и боговите. Во таквата конструкција на драмата, самиот тој доаѓа до заклучок дека луѓето умираат, без да бидат среќни. Неговиот апсурд се движи кон нихилизам и кон револт, тој е лут на апсурдноста во која самиот се нурнува и не се смета за тиранин, како што ќе го нарече неговиот народ, затоа што: „Тиранин е човекот што го жртвува народот за своите идеали и амбиции. Јас немам идеал, ништо повеќе што би ја оправдало мојата суровост и моќ". Неговата смрт има двојно значење: крај на апсурдот и почеток на еден револт што твори нов подвиг во делото на Ками. Овде филозофското прашање што го поставува авторот е: „што не смее човекот да направи?" Ситуацијата во драмата на Ками „Калигула" како и основите врз кои се гради неговата драматургија можеби најдобро ќе ги разбереме ако ги имаме предвид зборовите на Сартр во есејот „Ковачите на митовите", изречени по повод драмата на Ануј „Антигона": „Човекот не може да го објасниме како разумно или социјално животно, туку како слободно суштество, целосно недетерминирано, кое мора да го одбере своето сопствено битие кога се состанува со одредени нужности... Затоа чувствуваме потреба на сцената да ставиме глетки што фрлаат светлина врз главните аспекти на човековата ситуација и да го натераме гледачот да учествува во слободниот избор што човекот го прави во тие ситуации". Никакви психолошки причини не го водат Калигула во неговото однесување, она што го одредува неговото дејствување е неговото филозофско убедување дека во овој апсурден свет секоја постапка е исто така апсурдна и на оној што граѓанските етики ги почитува и се однесува според нив, и оној на кој убиството го гледа како на легитимен чин за кој не треба оправдувања и причини.

Клучно драматургиско прашање во овој „театар на ситуацијата" е мотивот. Ако го бараме психолошкиот мотив за дејствување на ликовите кај Сартр, Ануј или Ками, ние сигурно нема да го најдеме, туку ќе заклучиме дека тоа се драми во кои со типична мелодрамска фрекфенција се редат неверојатните настани. Фабулата на драмата „Недоразбирање" најдобро ја покажува драматургиската постапка на Ками: Жан се враќа дома по 25 години. Не претставувајќи се, отседнува во куќата на својата мајка и сестра, кои ги убиваат гостите за да ја остварат својата цел – патување во потоплите краишта. Во текот на ноќта мајката и сестрата го убиваат, а потоа, согледувајќи што сториле, се самоубиваат. Барањето психолошки мотиви во оваа драматургија нема да биде погрешно, затоа што тие не постојат, туку затоа што основата на оваа драматургија се темели врз други основи. Исто како што акцентот во прикажувањето на човекот не е ставен врз симболот и ликот не дејствува како симбол на одреден модел на постоење, како што е тоа случај кај експресионистите или симболистите, туку овде тој се прикажува онаков каков што би се вклучил во реалноста која им е заедничка на група луѓе или, во крајна линија, на луѓето, воопшто. Ваквата драматургиска постапка најдобро се гледа и во драмата „Недоразбирање". Со други зборови, во оваа драма акцентот е врз ситуацијата, а не врз карактерот, и бидејќи карактерот не ја објаснува ситуацијата, затоа, овие драми изгледаат мелодраматични. Во драмата, Ками ја продолжува својата егзистенцијалистичка мисла што ја застапува и во другите свои дела, а која е интринзикално драматургиска карактеристика: „човекот станува она што е низ своите дела". Така во еда класично структуирана драма, на пример, мотивите кои ја наведуваат Марта на убиство, би го заземале најголемиот дел од драмата, додека Ками на нив како да не обрнува внимание. Наместо бедниот живот во зафрлената место и секојдневните хотелиерски работи – причини што можат да се земат како мотив за екстремниот чин, на Марта, авторот ни дава само една реченица која содржи некоја неодредена желба да се отпатува во топлите краишта и да се почувствува сонцето. Оваа драматургија го поместува сфаќањето за дејството што не е веќе последица, туку креација, која на егзистенцијалистите им е потребна за да ни кажат нешто за човекот. Жермен Берé во својата книга за Ками забележува дека неговите драми се компонирани на тој начин што една личност ја ангажира целата акција на сцената. Ситуацијата за Калигула ја создал Ками, за натаму во драмата „Калигула" само да си ги измислува своите дејства; тоа е некој вид театар во театар, каде што на патрициите им ја покажува апсурдноста на универзумот. Исто така, Марта го пишува сценариото за мелодрамската серија убиства, па и за најмелодрамското убиство на братот. Овие ликови Жак Гишарно во своето дело за Ками ги нарекува режисери на своите акции, што се јавуваат како „тирани", „ослободители" и „експериментатори". Неуспехот овие ликови не ги поколебува туку само ја потенцира нивната апсурдност како, на пример со зборовите на Калигула во смртта: „сè уште сум жив" и на Марта „јас продолжувам натаму". Ако овде симболиката на злото и на апсурдот беше дадена низ преплетување на една животна егзистенцијалистичка визура во која на митот (во драмата „Калигула") односно на вистинскиот живот во (Недоразбирање) му се дава драмска форма, во драмата „Опсадна состојба", авторот прави една имагинарна конструкција што во целост ги носи сите карактеристики на филозофската драма, а егзистенцијализмот и апсурдот се дадени во најочигледен вид. Во драмата „Опсадна состојба" прашањето на злото и смртта е најсилно присутно и изразено во ликот на Чумата што ја зема власта во свои раце и, слично како и Калигула, наметнува норми на однесување, станува лик што ја движи акцијата иако не е постојано присутна, на сцената, но всушност тоа е оној што го пишува сценариото на човечката апсурдност. Тематски зафаќајќи еден поширок план од човечкото постоење и дејствување, Ками овде оди еден чекор натаму вметнувајќи ги и своите поставки за револтот како логичка последица на апсурдот. А и тој негов револтиран човек е апсурден во својата крајна истанца апсурдна е и неговата жртва за да ги спаси луѓето, бидејќи се отвора ново прашање дали на луѓето им е потребен. Во оваа драма, поставувајќи ги карактеристиките на единката на рамниште на универзумот, Ками ја постига својата крајна цел да ни даде слика на една своја размисла за светот како збир на зла и апсурди, свет во кој владее тиранијата на апсурдот менувајќи го човекот и неговата животна средина.

Во драмата имаме уште едно прашање што го отвора авторот, а тоа е прашањето за односот на револтот и апсурдот што повеќе доаѓа до израз, во драмата „Праведници". Ако еден Калигула беше апсурден, па дури би се рекло и револтиран човек од своето постоење, и низ експериментот, тоа се обиде да им го каже на другите, ако Марта низ злосторство, пак, го потиснуваше револтот спрема својот живот, тогаш праведниците дејствуваат во името на својата цел, со желба да го изменат светот и неговото уредување. Тие за разлика од Калигула кај кој мисловниот поим на смртта се сфаќа како вистинска драма, трагична и апсурдна, истовремено овде тие се подготвени за неа без какво било колебање. Во оваа поставка се наоѓа и онаа што го разликува Калигула од овие херои, првите одат несвесно кон својата смрт, се плашат од неа, додека вторите тоа го прават свесно и без страв. Во светот на праведниците постои или само љубов или само омраза. И тука е изразена мислата, дека правдата се јавува како плод на револтот, а револтот се јавува таму каде што човекот ја бара правдата и вистината. Таа вистина треба да биде сопственост на сите и тоа е во основата на разработката на оваа тема кај Ками. Тој побунет човек не дозволува да биде на сцената на која се одигруваат настаните, туку тој е постојано во конфликт со тие настани. Сценската изведба на ликовите на Ками го има за подиум животот, кој е малку повеќе апсурден, помалку лошо разбран, малку револтирачки со премногу истрајни ликови во својата бесмисленост.

Во овој „театар на ситуација" или, како што го определивме, „филозофска драма" ситуациите се строго контролирани и ставени во функција на одредено филозофско становиште. Во ваквата драматургија ситуациската поставеност исто така служи и за објаснување на дејството. Затоа може да се рече дека оној што ги познава гледиштата на авторот може со голема веројатност да ги определи начините на кои ќе се решат драмските судири. Основните елементи на писателовата филозофија без остаток се претвораат во елементи на неговите драми. Така, кај Ками сè почнува и сè се

влева во апсурдот. Се разбира, апсудрноста на светот е тоа што ја причинува појавата на свеста, а ниту многуте студии на феномените не можат да дадат една дефиниција за суштината на апсурдноста на човековата егзистенција. Таквата дефиниција едноставно не постои, Ками настојува да го пронајде „недофатливото чувство на апсурдот" и сите негови херои носат нешто од таа невидлива, а толку човечка, дури и убиствена борба. Ками очајот го изразува без патетика, чувството на осаменост кај ликовите е апсолутно, тие не учествуваат во општественият живот кому му ја припишуваат апсурдноста, исто како што не учествуваат во создавањето на историјата и нејзиното постоење не го земаат предвид. Не е важно под каков изговор чувството на апсурдот може да влезе во кој било човек, то ест во неговата свест и во неговото битие, воопшто. Гледано од страна без некои посебни отскокнувања од животот, времето не носи на својот грб. Но, секогаш се случува да дојде оној ден кога ние треба да го носиме истото тоа време: насекаде се слушаат истите одговори на барањата: „утре", „подоцна". „...Еден човек утврдува дека има толку и толку години премногу за да знае што сé направил за тоа време, а премалку за да може воопшто нешто да стори". Ками верува дека „странецот" живее во него како и во секој од нас, во зависност од тоа колку сме свесни за неговото постоење. Процесот на самоиспитување и опсервација на околината се основните принципи во „анализата" на Ками. Неговата објективизација е застапена до максимум, а категориите на модалитетите што ги проучува се повеќе од експлицитни во апсурдниот отколку во револтниот свет. Тоа се модалитети на релацијата нужност-случајност, можност-невозможност, стварност-нестварност. Поставките за апсурдот на Ками стануваат непресушен извор за новите текови на литературата и за голем број писатели што се надоврзуваат на неговото дело: тоа се Бекет, Жене, Јонеско, Адамов и други. Како синоним на апсурдот делото на Ками остави зад себе многубројно потомство во текот на апсурдот. Шведската академија на науките и уметностите го наречe „Еден од ретките луѓе што ги расветлуваше проблемите на нашето време во свеста на човекот".

Соочувањето на гледачот со претставата, на читателот со литературното дело, секогаш претставуваат соочување на две искуства. Ако делото на писателот е супериорно во однос на примачот и неговото гледиште, тогаш тој за него нема интерес. Овој вид театар ја бара формата низ која може да размислува за светот и за писателите кои тоа умеат да го прават, па затоа дури и кога не ја прифаќаме нивната филозофска визура, овој правец на драмското творештво, во кој спаѓаат и драмските остварувања на Албер Ками нè збогатуваат со сознанијата до кои доаѓаме спротивставувајќи му се на еднонасочното објаснување на човековата ситуација.

„ИСТОРИСКАТА ОСНОВА И ОКУЛТНАТА СИМБОЛИКА НИЗ ФАУСТ НА ГЕТЕ ЈОХАН ВОЛВГАНГ"

...„Eritis sicut Deus, scientens bonum et malum"[1] – и рече ѓаволот на Ева и таа посегна по сознанието:

лат. изрека – Ќе бидете како Богови, ќе знаете што е добро а што зло. (Стар завет.)

I – ДОКТОР ГЕОРГ ФАУСТ – историска личност

По извесни историски податоци се претпоставува дека Георг Фауст е роден 1480 дина во местото Книтлинген. Но со сигурност се знае дека во почетокот на шеснаесеттиот век тој зазема мошне важно место на универзитетот во Хајделберг. Некои историчари тврдат дека бил добар пријател со Мартин Лутер и еден од најценетите филозофи на тоа време. Подоцна Фауст се повеќе запливува во водите на окултното; се бави со некромантија, ѕвездочатство, запоседнување на натприродните сили, викање на духови, кабала и алхемија. Всушност тој припаѓа на онаа плеада на мислители од тој период како што се – Парацелзус и Агрип, кои своите размислувања ги свртуваат кон природата и природните законитости, при тоа испреплетувајќи ја филозофијата и медицината со древните и новосоздадените мистични знаења и верувања.

Неговата слава и репутација постојано се зголемувала, па можеби и поради тоа Фауст 1528 година бил проколнат лично од Лутер и затворен во Инголштат. Обвинението гласело – Доктор Георг Фауст во шумата Спесер, годината илјада петстотини и петнаесета, си ја продал душата на ѓаволот, а како надоместок за тоа добил дваесет и четири години младост и се стекнал со разни натприродни способности и знаења. Интересно е дека Фауст не го отфрлувал ова обвинение, дури и самиот тврдел дека е во сплот со ѓаволот, а дека самиот Велзевул му овозможил визионерска посета на пеколот. Постои легенда дека непосредно пред неговото затворање тој пред своите студенти во Хајделберг вршел спиритуистички сеанси, при што на една од сеансите го инкарнирал духот на Елена Тројанска. Фауст умира 1540 година или како што тврдат христијанските изворници во таа година доктор Георг Фауст бил однесен од ѓаволот во пекол.

Приказните за Фауст почнале да кружат низ народот уште за време на неговиот живот, а по смртта овие легенди за човекот и ѓаволот станале далеку по бројни, испреплетувајќи се при тоа со разни други преданија со сличен мотив.

„Првата книга за Фауст потекнува од 1587 година и е печатена во Франкфурт на Мајна. Таа преставува збирка на описи на разни случки за Фауст, што ги прибележиле студентите од Витемберг. (...) Збирката од сагите за Фауст првобитно била составена на латински јазик (околу 1570 година), а потоа преведена на германски под наслов „Историја за Доктор Фауст". (...) Јасно е дека се работи за книга која треба да им влее страв на христијаните од секакво прекршување на религиозните норми, во случајот, бидејќи се работи за Витемберг, се укажува на христијанските норми според сфаќањата на Лутер. Книгата имала огромен успех, и истата година кога се појавила доживеала пет изданија, кои на различни начини биле проширувани. (...) Ова огромно интересирање за Фауст го искористил Георг Видман и во 1599 издаде обемна книга за Фауст под наслов „Вистински истории за грозните и одвратните гревови и пороци, како и за многу необичните и чудни авантури на докторот Фауст". Видмановата книга ја има истата цел како претходната – да го пропагира лутеранското учење како одбрана од ѓаволот, иако разработката на материјата е сосем инаква. Имено, книгата на Видман е многу подиректно дидактичка и воопшто не се интересира за љубовните и научни авантури на Фауст. Следната книга на Фауст е од Николаус Пфицер од 1674 година, која е значително пократка од претходната меѓутоа во неа, во смртните гревови на Фауст му се препишува и неговите љубовни авантури со една, прилично убава, но сиромашна девојка. (...) Следната книга потекнува од анонимен автор, потпишана со „Човек што христијански мисли", а е печатена во 1725 година. Таа е уште пократка од Пфицеровата, но бидејќи е пишувана во векот на Просветителството, во неа провејуваат идеите на векот на разумот, па се поставува прашањето за веродостојноста на сагите на Фауст."[2]

Зборувајќи за книжевните дела кои го обработуваат овој мит пред Гетеовиот „Фауст“, секако мораме да ја споменеме драмата „Трагичната историја за доктор Фауст“ од Кристифор Марло, – која својата праизведба ја доживува 1589 година во Лондон.

Од Гетеовата автобиографија дознаваме дека тој како дете на божиќните сајмови во Франкуфурт често го гледал овој мотив обработен како луткарска престава и дека тој мотив уште од тогаш длабоко се врежал во неговата потсвест, постојано бликајќи со желба да излезе повторно надвор.

Во подоцнежната историја на уметноста не помалку силно, овој вечен мотив за човекот кој си ја продава душата на ѓаволот, ќе пламне во делата на – Лесинг, Хајне, Клингер, Ман, Гуно, Лист, Шефер Ари, Рембрант и многу други.

II – „OSCULUM OBSCOENUM (ДОГОВОР СО ЃАВОЛОТ)

„Ако заедно со мене да бидеш ти се сака,
И во животот да чекориш со мене во спрега,
Во тој случај веднаш сега
Согласен сум да станам твоја душа друга.
Согласен сум твој другар да бидам
Да исполнам секоја желба што кај тебе ќе ја видам
Да бидам твој роб и твој слуга!“

Мој господаре и владару,
ве прифаќам за свој бог и ветувам дека ќе ви служам до крајот на животот. Од сега се одречувам од се друго, од Исус Христос и Марија, сите светци небески и католичката црква, апостолна и римска, и од сите патила кои таа ми ги донесе. Се заветувам дека ќе ве величам и ќе чинам зло највеќе што ќе можам, мамејќи ги и другите да се впуштат во зло. Своеволно се одречувам од крстот Исусов и сите негови доблести. Ако сакам пак да се вратам на стариот пат, ви го заветувам моето тело, душата и животот без жалење и каење.

Со својата крв потпишал
Урбан Грандје

Во светската историја, вака гласи единствениот сочуван „договор со ѓаволот“ кој денес се чува во музејот во Лувр. Но за жал овој писмен доказ за сојуз со ѓаволот е несомнено лажен и претставува круна на познатата луденска фарса во која свештеникот Урбан Грандие, 1634 години ќе биде спален, како впрочем и многу други напредни луѓе од тоа време; време во кое цела Европа гореше урната под нозете на инквизиторскиот огин.

Народните преданија, во глобала, со мали варијации ја содржат истата легенда за договорот со ѓаволот – кој мора да биде испишан на пергамент или на кожа од јарец, со перо од гавран, а човекот договорот морал да го потпише со сопствената крв. Легендите за договорот со ѓаволот за прв пат во литературата се среќаваат во магиската книжевност на средниот век. Во средновековната книжевност пред се се знае за три такви сојузи: Самариканскиот маѓепсник Симон, човек по име Кипријан од Антиоха и бискупот Теофил.

Во драмата „Фауст“, Гетеовиот пристап кон договорот со ѓаволот е во голема мера ист со тогашниот и дотогашните народни преданија.

„Поради ниедна жртва тој нема да се кае!
Само во пергаментот со потпис и печат
Се наоѓа нешто што за сите е свето.
Во перото умираат зборојте чим ќе се речат
Кожата и восокот имаат превласт луда.
На што да го ставам потписот свој, сениште клето?
На мермер, пергамент, бакар, на што од овие чуда?
Треба ли да ти се потпишам со перо или глето?
Те оставам да избираш сам.“[4]

„Зар вака да дрдориш не ти е срам
И претерувањата да ги дотераш до врв
Добар е и листот што до рака ти лежи
И ќе го потпишеш со капка крв.“[5]

Гете во својата драма конкретно се задржува на два пункта од многуте до тогаш познати начини за привикување, контакт и загосподарување со натприродните и вонсветовните сили. Тоа се: „Саломоновиот клуч“ и „пентаграмот“.

САЛОМОНОВ КЛУЧ

„Мојов пес се должи и се шири!
Се надува секој негов дел,
Неговиот кучешки лик се губи!
Какво сениште в куќа сум зел!
На нилски коњ веќе има форми груби,
Со огнени очи и чељуст страшно што каса.
Ох! ја познавам јас твојата раса!
За вакво полусуштество од адската ноќ
Саломоновиот клуч има доволно моќ.“[6]

„Саломоновиот клуч“ спаѓа во ред на најпознати средновековни книги на магија, заедно со – „Црна кокошка“, „Магиски Арбател“, „Теозофија на Пнеуматиката“, „Прирачник на Папата Лео“, „Алшадел“, „Четири книги на Корнелие Агрип“ и др. Во глобална смисла овие книги претставуваат чуден спој меѓу фантастичното окултно учење и најспектакуларните „детски“ измислици. Но сепак, упатствата и советите на овие книги многу често биле практично применувани, особено во шеснаесеттиот и седуманесеттиот век, што понекогаш доведувало до ужасни и трагични случувања. Саломоновиот клуч дава упатства за контактирање и загосподарување со седумдесет и два зли духа кои Израелскиот крал, по добро познатата легенда, ги има затворено во бронзено буре а потоа, бурето го има фрлено во најдлабокото езеро во Израел. Кога бурето било пронајдено од Вавилонците, под претпоставка дека во него се наоѓа големо богатство, било насилно отворено и при тоа духовите го напуштиле бурето и се распрснале по земјата во своите поранешни станишта.

Книгата до перфекција засега во секој детал од одвивањето на определениот магиски чин, препорачувајќи го точното време, месечевата мена, исхраната, начинот на внатрешно и надворешно чистење на адаптерот пред започнувањето со чинот, магиските зборови, начинот на изработка на орудијата потребни за ритуалот и слично.

ПЕНТАГРАМ

„Признавам! За да дојдам до слободна шир
Морам да минам преку вашиот праг,
А на него една ситница ми пречи, оној знак“[7]
„Значи, пентаграмот не ти дава мир?
Кажи ми ти, сине на адот, со навиките ваши
Како влезе внатре ако тоа те плаши?
Како може еден ваков дух излажан да биде?“[8]

Пентаграмот претставува клуч кој го отвора патот, сознание, средство за воспоставување контакт со црнтие ангели. Амајлија која дава моќ од секаков вид.

„Во магиските списи пентаклот се нарекува магискиот печат кој е втиснат на недопрен пергамент од кожа од јарец или врежан во благороден метал, како што се златото и среброто. Во кругот на печатот се втиснуваат триаголници, четириаголници, пентаграми или поретко хексаграми, во геометриските контури биле впишувани еврејски букви, кабалистички симболи и латински максими. Се верува дека печатот е во врска со невидливите сили од кои ја добива снагата. Служат за предизвикување на земјотреси, љубов, смрт и друг вид враѓбини. Пентаклот симболизира, а воедно ги привлекува и придвижува, демонските сили.“[9]. Интересно е да се напомне дека јаболкото претставува еден вид „природен“ пентаграм; овој плод во своето срце, т.е. кога ќе се пресече на половина, содржи природно создаден пентаграм кој претставува базична основа на пентаклот како магиски печат.

III – ВАЛПУРГИСКА НОЌ (САБАТ, ЦРН САБАТ)

„Сé се бутка, се лизга, удира и чука!
Се квичи, се меша, влече и создава бука!
Сé свети, искри и смрди и врие!
Вистински вештерски елемент!
Држ се за мене! Инаку ќе се изгубиме секој момент.
Каде си.“[10]

Порано се мислело дека зборот „sabat“ настанал со деривација на грчко библискиот збор – „sabbaton“ кој на еврејски гласи „schabbat“ што значи свет одмор. Денес преовладува друго мислење за етимологијата на овој збор. Како претпоставка се наведува тврдењето дека „sabat“ потекнува од грчкиот глагол – „sabasein“, кој значи – да се вреска, да се крева врева. А по едно друго тврдење овој глагол значи – да се имитира свештеникот на Сабариос (друго име на Дионис) во играње и пеење. Од тука најубаво може да се изведе вистинит заклучок за природата на овие „забави“, кои во голема мера биле поврзани со култот на природата и коренувале во архетипот на самиот човек, а не како што обично ги претставувало христијанството на светлото на деструкција, изопаченост и декадентност.

Најстари ракописи кои сведочат за црниот сабат потекнуваат од шеснаесети век.

За ренесансата е воспоставено мислењето дека престанува зазорување на една нова подобра ера; буденье. Дали е сосема така? Никогаш во историјата човековите права и човековиот ум не биле толку понижени и поништени како тогаш. Во тогашна Европа во период од еден век, во кој меѓудругото бил донесен едиктот (1598 г.) за верска толеранција, биле спалени пеесет илјади луѓе, под обвинение дека се вештери или вештерки и дека имаат сојуз со ѓаволот.

Во текот на судските процеси, инквизицијата ги приморувала осудените до детали да ги опишат ѓаволските гозби на кои наводно присуствувале. Се разбира тие описи однапред биле смислени од страна на самата инквизиција па обвинетиот требал само да ги повтори, а дури ни тоа небило потребно и не влијаело на пресудата која секогаш била – огин! Ако на тие описи ги придодадеме гравурите на Ханс Балдинг Грин, Алберт Дирер или „Вештеркиното оро“ од Гоја, ќе ја добиеме следнава слика за црниот сабат:

Во ноќта пред први мај, на некое напуштено место – шума, мочуриште, планина (како кај Гете) и сл., пристигнуваат вештерките и вештерите јавајќи на метла, на јарец или премачкани со волшебна маст.

„Не сакаш ли да имаш метла?
Јас би сакал да имам еден здрав прч.
Далеку сме уште од нашата цел света.“[11]

По традиционалниот бакнеж со кој верниците ја искажувале својата верност кон ѓаволот, започнува церемонијата. Ѓаволот накитен со рози во центарот на волшебниот круг ја воведува кралицата. Кралицата мора да биде мошне убава и невина. Ја води до олтарот и олтарот станува нивна брачна постела. Вештерите и вештерките ги натопуваат од порано приготвените хостии во крвта од Кралицата, излиена врз постелата, и ги јадат. Потоа сè продолжува во една хаотична гозба на која се пие, јаде и води љубов, до пред зори. Секој се забавува на начинот кој тој самиот ќе си ги избере. Се игра и се пее до состојба на транс:

ЕКО ЕКО АЗАРАК
ЕКО ЕКО ЗОМЕЛЕК
ЕКО ЕКО АРАДАК
ЕКО ЕКО ЦЕРНУНОС
БАЗАБА ЛАХА БАХАБА
ЛАМА ЦАХИ АХАБА
КАРЕЛОС ЦАХИ АХАБА
ЛАМАХ ЛАМАХ БАХАРОУС
ЦАРАБАХИ САБОЛОУС
БАРОЛУС
ЛАЗОС АТХАМЕ КАЛОЛАС
САМАХАС ЕТ ФАМОЛАС
ХАРАХЕА!

---

[1] – Гете Јохан Волвганг, „Фауст“, (превел Дукан Томовски), Култура, М. книга, Мисла, Наша книга, Скопје, 1989 г., р. 80.
[2] – Томовски Душан, „Поговор“, Фауст, Култура, Македонска книга, Мисла, Наша книга, Скопје, 1989 г., р.р. 232-233.
[3] – Гете, op. cit., p. 65.
[4] – ibit., p. 68.
[5] – ibit., p. 68.
[6] – ibit., p. 50.
[7] – ibit., p. 58.
[8] – ibit., p. 58.
[9] – Шевалие Жан и Жербрант Ален, „Рјечник симбола“, Накладни завод МХ, Загреб, 1983 г., р. 495.
[10] – Гете, op, cit., p. 178.
[11] – ibit., p. 170.

БИБЛИОГРАФИЈА:

1. Бац Е. А. Волис, „Амајлие и талисмани“, приватно издание, Белград, 1988 г. .
2. Бро Жан – Луис, „Ритуали црне магије“, Арион, Белград, 1986 г. .
3. Вукотиќ Т. Милан, „Народни обичаји, верованья и пословице код Срба“, Белград, 1978. .
4. Гете Јохан Волвганг, „Фауст“, (превел Томовски Дукан), Култура, М. книга, Мисла, Наша книга, Скопје, 1989 г. г.
5. Гете Јохан Волвганг, „Фауст“, (превел Савиќ Милан) Просвета, Белград, 1974 г. .
6. Главуртиќ Миро, „Сатана“, приватно издание, Белград, 1978.
7. Кроули Алистер, „Мистицизам и гагика“, Абракадабра О.Т.О., Белград, 1988 г. .
8. Леви Елифас, „Мистерија кабале“, приватно издание Белград, 1985 г. .
9. Мандру Роберт, „Опседнутост ѓаволом и вражбине . . XVII веку“, Књижевна задруга, Нови Сад, 1988 г. .
10. Парнов Јермеј, „Луциферов престо“, Ново дело, Белград, 1985 г. .
11. Пауновиќ Слободан, „Златна Зора (антологија магиских текстова)“, приватно издание, 1987 г. .
12. Пауновиќ Слободан (антологија магиских текстова), приватно издание, 1987 г. .
13. Рипел Франк, „Црвена магија“, Орион, Белград, 1987
14. Шевалие Жан и Жербрант Ален, „Рјечник симбола“. Накладни завод МХ, Загреб, 1983 г. .

Југослав ПЕТРОВСКИ

Ристе СТЕФАНОВСКИ

ДРАМСКИ ТВОРБИ ОД МАКЕДОНСКИ АВТОРИ НА СЦЕНИ ВОН РЕПУБЛИКАТА

Иако Драмските творби пишувани на македонски јазик се појавија најдоцна во рамките на големото словенско јазично семејство тие, со својот квалитет и освежувачки теми, извојуваа значајно место во драмското творештво во поширокиот рамки. За тоа сведочи не само преведувањето на македонските пиеси, туку и нивно прикажување на сцени на кои претставите се презентираа на немакедонски, односно др. јазици.

Изведени се над сто претстави од 27 македонски автори, на неколку јазици од поголем број театри. Впрочем, наредниот преглед на реализираните пиеси (изнесени според азбучен редослед) најдобро зборува за тоа.

„Болен Дојчин“

Пирот – Народно позориште – „Болен Дојчин“ – Георги Сталев, режисер: Мирослав Радисављевиќ, сценографија: Велизар Србијановиќ, костими: Биљана Крстиќ, музика – Братислав Анастасијевиќ
Лица: Александар Живковиќ (Дојчин), Душан Ѓорѓевиќ (Умер), Стојан Митиќ (Митре Поморјанче), Драги Стаменковиќ (Плетикоса Павле), Видосава Тодиќ (девојка), Светлана Лазиќ и Драгица Митиќ (Ангина) М. Цветковиќ: Покушај достојан поштовања – Слобода, Пирот 24 мај 1975
Премиера: 15 мај 1975

„Вејка на ветрот“

Приштина – Покрајинско народно позориште – Приштина – Драма на српско-хрватском језику „Гранчица на ветру“ – Коле Чашуле, превод Славољуб Стефановиќ Раваси, режисер: Слободан Папиќ, сценограф: Петар Пашиќ
Лица: Луцијан Латингер (Велко), Олгица Михајловиќ (Магда), Миленко Растовиќ (Џими), Радмила Петровиќ (Мејбел), Стеван Николајевиќ (Др Џонсон)

М. Шеху: Гранчица на ветру – Рилиндија – Приштина – 28 септември 1957 М. Стефановски – Вејка на ветрот во Приштина, Нова Македонија Скопје 24 септември 1957
Д. Ристиќ – Глерија промашених – Јединство – Приштина – 30 септември 1957
Премиера – 21 септември 1957

–.–.–.–.–.–.–

Окрајно гледалишче в Птују – С.Р. Словенија, „Веја в ветру“ – Коле Чашуле, превод Е. Фрелих, режисер Мирко Стефановски, сценографија П. Ангеловски
Премиера 11 декември 1957

–.–.–.–.–.–.–

Камерни театар 55 – Сарајево – Вејка на вјетру Коле Чашуле, режија Јурислав Кореник (прикажани се 32 претстави од кои 17 наготувања Коњиц, Чапљина, Требиње, Травник, Сплит, Брчко, Босански Нови, Бихаќ, Дрвар, Ливно, Тиват – гледачи 8.000)
Лица: Марија Авиновиќ (Магда), Бранко Рабат (Велко), Саша Војтов (Џими), Рина Николиќ (Мејбел)
Премиера 11 март 1958

–.–.–.–.–.–.–

Зрењанин – Народно позориште „Тоше Јовановиќ“, „Вејка на ветру“ Коле Чашуле, режисер Милан Бариќ, сценограф Влада Ребезов
Лица: Петар Вртипрашки (Велко), Иванка Бариќ (Магда), Божа Павчевиќ Лонга (Џими), Анита Брзановиќ (Мејбел)
Премиера 27 септември 1958

„Вејка на ветру“ Коле Чашуле, режија Миња Дедиќ, сценографија Миленко Шербан, костими Соња Шербан, музика Ламбре Димитријевиќ Лица: Сима Јаначиевиќ (Велко), Властимир Стоиљковиќ (Џими), Радмила Радовановиќ (Магда), Нада Касапиќ (Мејбел), Данило Сречковиќ (Доктор)
Н.В. Први пут – Вечерње новости, 1 октомври 1958
Ели Финци: Коле Чашуле „Вејка на ветру“ – Политика 6 октомври 1958
Владимир Стаменковиќ: Три савремене драме – Књижевне новине, 24 октомври 1958, IX 78
Премиера 1 октомври 1958

–.–.–.–.–.–.–

Пирот – Народно позориште – Вејка на ветру – Коле Чашуле, режисер Мирослав Пауновиќ, сценограф Бирис Чершков
Лица: Стојан Митиќ (Велко), Стојанка Гроздановиќ (Магда), Младен Недељковиќ (Џими), Божа Николиќ (Доктор Џонсон), Слободанка Недељковиќ (Мејбел)
М. Стојановиќ: продор у дух драме – Слобода – Пирот, 24 февруари 1968

–.–.–.–.–.–.–

Титово Ужице – Народно позориште – „Вејка на ветру“ – Коле Чашуле, режисер Ристо Мајсторов, сценограф и костимограф Димитар Минов, избор на музика Предраг Петров.
Лица: Јован Јојиќ (Велко), Стојанка Пејиќ (Магда), Љубивоје Марковиќ (Џими), Ана Крижанец (собарица Мејбел), Филипа Јовановиќ (девојка са цвећем).
Н. Славиќ: Паукова мрежа патње – Вести, Титово Ужице, 9 декември 1977

„Вител“

Народно позориште Ниш – „Вртлог“ Коле Чашуле, превод Петар Кепески, режисер Душко Наумовски, сценограф Борис Черешков, Костимограф Биљана Крстиќ, музика Братислав Анастасиевиќ, лектор Недељко Нешиќ
Лица: Драган Марковиќ (иследник и затвореник), Сима Ерчевиќ (затвореник и иследник), Десимир Станоевиќ (Безимен), Сима Ерчевиќ (Двојник), Даниел Обрадовиќ (први друг), Сашко Јосиповиќ (други друг), Драган Балгојевиќ (трет другар), Деса Србљановиќ (прва другарка), Јасмина Пешиќ (друга другарка), Дивна Костадиновиќ (трета другарка), Олигица Вукојевиќ (четврта другарка), Јелена Игиќ (агент), Светлана Благојевиќ, Димитрие Велаиќ, Младен Недељковиќ, Љубиша Димитриевиќ, Петроние Златковиќ, Христо Зарков, (затвореници), Милосав Јанковиќ, Дрфагослав Николиќ, Зоран Трајковиќ, Драган Вељковиќ, Драгослав Добросављевиќ, Остоја Лозанчиќ (полицајци)

Д. Јанковиќ-Завесу подигао „Вртлог“ – Борба, Београд 20 октомври 1976 Тихомир Нешиќ: замучени вртлог, Политика, Београд 25 септември 1976
Премиера: 15 октомври 1976

–.–.–.–.–.–.–

Народно позориште Зеница, „Вртлог“ Коле Чашуле, превод Петар Кепески, режисер Љубиша Георгиевски, сценограф Радован Марушиќ и Бошко Марковиќ, костимограф Весна Караус
Лица: Жарко Мијатовиќ (Иследник), Миодраг Трифунов (Затвореник и Двојник), Монја Миленковиќ (Девојка), Салко Авдиќ (Дежурни), Бошко Мариќ (друг)
Премиера 27 септември 1977

Словенско гледалишче – Трст – Италија, „Вртинец“ Коле Чашуле, превод режисер Љубиша Георгиевски,
Премиера март 1978 година

„Вртоглавица“

Приштина – Покрајинско позориште – „Вртоглавица“ (Вертиго) Миодраг Мицев, драма на српско хрватски јазик, режисер Душко Наумовски, сценограф Милутин Костиќ
Лица: Лајош Балог (Проф. др. Иван Павлов), Анкица Миленковиќ (Вера) Звонко Јелакиќ (Семјон), Олга Мандрапа (Виолета), Ратомир Васиљевиќ (Петар), Екрем Чехајиќ (Ујка Васа), Мирослав Симиќ (Др. Коста Тошев), Светлана Поповиќ (Сенка), Миомир Раденковиќ (Др. Павле Јанковски), Угљеша Вујовиќ (Др. Јован Филиповски), Веселин Стојевиќ (студент)
премиера: 28 април 1977

„Глогов џбун“

Народно позориште „Љубиша Јовановиќ“ Шабац, „Глогов жбун“ Братислав Димитров, превод Душица Мијатовиќ, адаптација и режисер Владимир Лазиќ, помошник режисер Љубиша Баровиќ, сценограф Крстомир Миловановиќ, костимограф Ангелина Атлагиќ, автор на музика Ивица Пенчиќ, лектор Радован Кнежовиќ, кореограф Петар Рајковиќ.
Лица: Мирослав Ѓорѓевиќ (Трпе), Цане Фирауновиќ (Стојан), Раде Михајловиќ (Симон), Петар Лазиќ (Мето), Слободан Петроновиќ (Петре), Љубиша Баровиќ (Дончо), Александра Гавански (Стојна), Слободан Деспотовиќ (Антон), Бора Божаниќ (инспектор), Предраг Станиќ (Милиционер I), Синиша Максимовиќ (Милиционер II), Душко Стевановиќ (Јован), Бата Давидовиќ (Ханс), Драган Тометиќ (Митре), Ана Милановиќ (Дончова мајка), Зорица Лазиќ (Наставница), Слаѓана Пајчиќ (Жена во бело), Весна Катиќ (Жена во црно).
Премиера: 18 февруари 1988

„Големиот чичо“

Драматичен театар „Никола Вапцаров“ Благоевград, „Големиот чичо“, Васе Манчев, превод Ганчо Савев, режисер, сценограф, костимограф Бранко Ставрев, драматург Елена Илиева
Лица: Владимир Давчев (Чичо) и Л'чезар Јанев, Николај Кимчев (Гиго), Бистра Тупарова (Цона), Иван Симеонов (Геро), Нина Болгар (Дона), Николај Чобанов (Гого), Јулија Џивџаровска (Бона), Жанет Керанова (Гона), Илија Недјалков (Таинствениот)
Оркестар: Кирил Ингилизов, Борис Јанев, Георги Гогов, Иван Божилов, Никола Лазаров, Владимир Димитров
Премиера: 22 јануари 1993 г.

„Диво месо“

Камерни театар 55 Сарајево, „Дивље месо“, Горан Стефановски, превод Васил Манчев, драматург Славко Милановиќ, режисер Гојко Бјелац, лектор Милош Окука, кореограф Антон Мариниќ, сценограф Мирослав Билаќ, костимограф Озренка Мујезиновиќ, избор на сценска музика Иван Чавловиќ
Лица: Звонко Зрнчиќ (Димитрије Андрејевиќ), Инес Фанчовиќ (Марија), Фарук Софиќ (Андреја), Миралем Зупчевиќ (Стефан), Зијах Соколовиќ (Симон), Јасна Диклиќ (Вера), Хранислав Рашиќ (Херцог), Јасна Бери (Сара), Зоран Бечиќ (Клаус), Александар Миќиќ (Сивиќ), Вања Албахари (Аџо), Жана Јовановиќ (Мими), Равијојла Јованчиќ (бајачка), Александар Војигов (поп).
Премиера: 14 ноември 1980

–.–.–.–.–.–.–

Народно позориште Мостар, „Дивље месо“, Горан Стефановски, драматург Недељко Абрамовиќ, режисер Ахмет Обрадовиќ, лектор Боривоје Борозан, асистент на режија и сценограф Данко Решетар, избор на сценска музика Ахмет Обрадовиќ.
Лица: Драган Шаковиќ (Димитрије Андрејевиќ), Дана Курбалија (Марија), Мишо Комљеновиќ (Андреја), Велимир Ћириќ (Стефан), Јозо Лепетиќ (Симон), Сунчица Тодиќ (Вера), Јеврем Урошевиќ (Херцог), Весна Ћириќ (Сара), Анте Вицан (Клаус), Вера Прегарц (бајачка), Александар Стојановиќ (Сивиќ), Иван Рукавина (Аџо), Мекрема Вукотиќ (проститутка Мими), Петар Ласта (поп)
Премиера: 19 декември 1980

–.–.–.–.–.–.–

Пирот, Народно позориште, Дивље месо, Горан Стефановски, режисер Бранислав Миќуновиќ, сценограф Зоран Ристиќ, костимограф Биљана Крстиќ, избор на сценска музика Даринка Ристиќ, лектор Бранивој Ѓорѓевиќ.
Лица: Васја Станковиќ (Димитрије Андрејевиќ), Видосава Тодиќ (Марија), Предраг Станиќ (Симон), Драгица Живковиќ (Вера), Станислав (Никола Херцог), Душица Митровиќ (Сара), Александар Живковиќ (Клаус), Душан Јовановиќ (Сивиќ), Драгослав Велиновиќ (Аџо), Милутин Вешковиќ (Андреја), Петар Антиќ (Стефан), Босиљка Миљевиќ (проститутка Мими), Драган Марковиќ (поп)
– Тимошенко Милосављевиќ: Слике жалосних догађаја – Народне новине Ниш 11 октомври 1985
– М. Цветковиќ: Успела премиера „Дивљег меса“, Слобода Пирот, 12 октомври 1985
Премиера 9 октомври 1985

„Диогенов парадокс“

Народно казалиште Сплит, „Диогенов парадокс“, Томе Арсовски, превод Јово Костовски, режисер Божо Јајчанин, сценограф Миленко Шербан, костими одбрани од фундус адаптирала Маргита Гавриловиќ
Лица: Никола Отржан (Драшко Каровски), Лилјана Доко (Даница), Стево Ковачевиќ (Никола), Вања Марковиќ (Мајка), Теја Тадиќ (Владимир Крстин-Борски), Иво Марјановиќ (Алексеј Кондарко), Анкица Цвијановиќ (Борика Корда), Сречко Цветковиќ (Данчо Галевски), Анте Чурковиќ (Славко Лилјановски), Богдан Буљан (судац), Сава Комненовиќ (Тужител), Ѓорѓе Јовановиќ (Бранител), Ватрослав Тудор (судски писар)
Премиера 4 ноември 1962

–.–.–.–.–.–.–

Покрајинско Народно позориште Приштина-сцена на Албански „Парадокси и Диогјенит“, Томе Арсовски, превод Р.Келеменди, режија Абдурахман Шала, сценографија В.Србијановиќ
Лица: Мухарем Чена (Драшко Каровски), Мелихат Чена (Даница), Ахмет Спахиу (Никола), Белгузер Фајза (Мајка), Шабан Гаши (Владимир Крстин), Мало Гами (Алексеј Кондарко), Нахије Дева (Борика Корда), Кристо Бериша (Данчо), Енвер Качанику (Славко Лилјановски), Шани Паласка (судија), Ахмед Чирези (тужител), Џеват Чена (адвокат), Ракип Лоџа (бранител), Лезес Чена (писар), Масар Кадиу (Антарет), Велизар Кековиќ (милиционер).
М. Ставилеци: Диогенов парадокс – човек и његов став према раду – Зани и ринисе, 30 декември 1964
премиера: 26 декември 1964

–.–.–.–.–.–.–.–

Нова сцена Братислава – Словачка „————————————“, Томе Арсовски, сценографија Бранко Костовски, костими Рада Петрова Малќиќ, режија Бранко Костовски, превод
Лица: Душан Блашковиќ (прокуратот), Иван Летко (судија), Емил Хорват (бранител), Павле Микулил (Драшко Каровски)

премиера: 31 март 1979

„Дупло дно“

Народно позориште Сарајево, „Дупло дно“, Горан Стефановски, режисер Сулејман Купусовиќ, асистент на режија Фарук Арнаутовиќ, сценограф Владо Познановиќ, костимограф Маја Илиќ, драматург Зехра Крехо, лектор Мирослав Аврам
Лица: Тихомир Никшиќ (Јаков), Михајло Мрваљевиќ (Божо), Нада Ѓуревска (Кристина), Даринка Ѓурашковиќ (Параскева), Вања Албахари (Нове)
Премиера: 17 декември 1983

„Еригон“

Приморски драмско гледалишче – Нова Горица – „Еригон“, Јордан Плевнеш, превод Драго Јанчар, режисер Љубиша Георгиевски, асистент на режија Емил Ебершек, сценограф Свето Јовановиќ, костими Дорис Кристиќ, асистент на музика Андреј Бељан, лектор Сречко Фишер
Лица: Бине Матох (Еригон), Санди Крошл (Исидор Солунски), Мира Лампе Вујичиќ (Малина), Метка Франко (Госпа Патрице Цигоут), Драгица Кокот (Мадам Дибоа), Иво Баришиќ (Цезар), Матјаж Вишнарс (Самса), Јанез Лаврих (Фелдмаршал Сигфрид Пониатовски), Јанез Старина (свети Бернард), Стане Лебан (Кардинал Донателo), Теја Глажар (Андилене Ариере Енавонт), Невенка Седлар (Мариа Балваперо), Сергеј Ферари (Јуфон), Невенка Вранчиќ (Еринија Кафт), Марјанца Крошл (анонимни глас), Јоже Хорват (Војака) 8 Тоне Шолер, Јани Ковачиќ (Језус Кристус), Метка Франко (учителка), Жига Абершек, Васја Пелхан, Уршка Жорж, Матјаж Бердон, Мартин Турк (деца), Ирена Млакар и Дамјана Бранковиќ (бели мачки)
премиера: 9 септември 1983

–.–.–.–.–.–.–

„Театар ди де риве“ и „теат-рде шаландс“ – Париз-Франција, Јордан Плевнеш „Еригон“ (Мојот најмил убиец) во изведба на театарот „Ефимеред“ во режија на Патрик Вершхуерен, декор Фредерик Плантефол
костими Филип Морино
Лица: Емануел Били, Емануел Депоа, Жад Дивикве, Жоел Енжи, Силви Жан, Крситин Лорен, Мирјел Моро, Шарл Енри Пелер
премиера: 17 мај 1991 Париз – во театарот „Шаландс“

„Јане Задрогаз“

Позориште младих Сарајево, „Јане Задрогаз“, Горан Стефановски, превод Цвета Котеска, драматург Љубица Остојиќ, режисер Коле Ангеловски, сценограф и костимограф Вања Поповиќ, музика Брана Ликиќ, кореограф Антун Мариниќ, лектор Мирослав Аврам
Лица: Халима Сератлиќ (Царица), Сеад Бејтовиќ (Јане), Раде Чоловиќ (Змај), Драго Бука, Вања Абахари, Есад Рамоиќ (Царевики), Драго Бука (Свирач), Асја Павловиќ (Дафина), Алија Аљовиќ (Пекар), Вања Албахари (Хечим), Раде Чоловиќ (Ковач), Меланија Лешиќ (Костадинка), Есад Рамовиќ (Терзија), Ксенија Бобинац (Цена).
Премиера: 17 октомври 1979

„Југословенска антитеза“

Народно позориште Ниш, „Југословенска антитеза“, Јордан Плевнеш, превод Цвета Котевска, режисер Бранислав Миќуновиќ, сценограф Зоран Ристиќ, костимограф Милка Берберовиќ, музика Енцо Лесиќ, кореограф Антун Марниќ
Лица: Васја Станковиќ (Живадин Филиповиќ), Биљана Крстиќ (Евросима Лулуловска), Биљана Вељковиќ (Невена Филиповиќ), Миливоје Даскаловиќ (Боро Филиповиќ), Драган Жикиќ (Најдан Филиповиќ), Мирослав Ѓорѓевиќ (Трендафил Лулуловски), Ратомир Васиљевик (Анастас Лулуловски), Душан Ѓорѓевиќ (службеник), Драгољуб Марковиќ (Диригент), Јасмина Пешиќ (Баставница), Љубиша Пејовиќ (Болничар)
Премиера 12 октомври 1985

–.–.–.–.–.–.–.–

Народно позориште Сарајево, „Југословенска антитеза“, Јордан Плевнеш, превод Цвета Котевска, режисер Сулејман Купусовиќ, асистент на режија Фарук Арнаутовиќ, сценограф Радован Марушиќ, костимограф Озренка Мујезиновиќ, музика Младен Миличевиќ, лектор Мирослав Аврам, Џевдет Тузлик и Славко Шантиќ, драматург Џевад Карахасан.
Лица: Урош Крављача (Живадин Филиповиќ), Даринка Ѓурашковиќ (Евросима Лулуловска-Филиповиќ), Сабрина Садовиќ (Невена Филиповиќ), Бранко Личен (Најдан Филиповиќ), Жељко Коцејовиќ (Бора Филиповиќ), Тахир Никшиќ (Марко Филиповиќ), Вања Албахари (Трендафил Лулуловски), Влајко Шеровало (Анастас Лулуловски), Александар Џуверовиќ (службеник у савезној служби), Анџелко Шаренац (болничар), Ѓемила Делиќ (Наставница), Владимир Јокановиќ (Диригент), Александар Сибиновиќ (Тромбонист), Зоран Симоновиќ (други трубач), Миленко Гедовиќ (Флигорнист), Нисвета Омербашиќ (Спикер).
Премиера 26 октомври 1985

–.–.–.–.–.–.–.–

Крагуевац, Народно позориште „Јоаким Вујиќ“, „Југословенска антитеза“ Јордан Плевнеш, превод Цвета Котевска, режисер Ненад Илиќ, сценографија Јурај Фабри, костимограф Ана Младеновиќ, избор на музика Душан Ѓујиќ
Лица: Стојадин Стојиљковиќ (Живадин), Милева Жикиќ (Евросима), Нада Јуришиќ (Невена), Мирко Бабиќ (Боро), Миодраг Јуришиќ (Најдан), Небојша Миловановиќ (Тарко), Јован Мишковиќ (Трандафил), Милик Јовановиќ (Анастас), Бранко Андрејевиќ (Службеник), Бруно Рајиќ (Диригент), Душанка Димитриевиќ (Бубњарка), Мајда Ѓорѓевиќ (наставница), Владимир Савиќ (Певач), Боро Лазаревиќ (болничар) – Љубиша Обрадовиќ; Позоришна синтеза – Светлост, 20 февруари 1986 – Ласло Вегел: Хроника и клиника – Политика, 4 март 1986
– С. Шуљагиќ: Пријатан сусрет – Борба, 27 март 1986
Премиера 15 февруари 1986

„Кузман Капидан“

Српско народно позориште, Нови Сад – „Смртта на Кузман Капидан“, Григор Прличев, режија Сашо Миленковски, костимограф Бјанка Аџиќ, Урсулов, автор на сценска музика „Анастасија“, драматург Бранислав Јаковљевиќ, кореограф Нада Кокотовиќ

Лица: Сенко Велинов (Кузман Капидан), Лидија Стевановиќ (Неда, мајка), Ненад Вујановиќ (Мухамед), Драган Леркиќ (Маре, вереница), Ана Костовска (Фоктина, монахиња), Јасна Ђуричиќ, Јелена Антонијевиќ, Драгиња Богањац (хор)
Премиера 7 мај 1990

–.–.–.–.–.–.–.–

Народно позориште Nèpszinàz Суботица, „Кузман Капидан“, Григор Прличев, режија Сашо Миленковски, костимограф Бјанка Аџиќ Урсулов, автор на сценска музика „Анастасија“, драматург Бранислав Јаковљевиќ
Лица: Сенко Велинов (Кузман), Лидија Стевановиќ (Неда), Лука Пиљагиќ (Мухамед), Мирела Павловиќ (Маре), Ана Костовска (Фоктина), Јасна Ђуричиќ, Драгиња Вогањац, Јелена Антонијевиќ (хор), Зоран Петровиќ (Удараљке)
премиера 5 август 1990

„Лет во место“

Црногорско народно позоритше Титоград „Лјет у месту“, Горан Стефановски, превод Сретен Перовиќ, драматург Љубомир Ѓурковиќ, режија и избор на музика Бранко Ставрев, асистент на режија Љубомир Ѓурковиќ, сценограф и костимограф Владимир Георгиевски, лектор Милош Јекниќ
Лица: Живко Вукојевиќ (Михајло), Бранислав Вуковиќ (Ефто), Злата Рајичевиќ (Сулатана), Олга Вукојевиќ (Рајна), Васо Вујановиќ (Кир Панајотис), Гордана Лес (Елена), Гојко Ковачевиќ (Киро), Петар Кандиќ (Гаврил), Чедо Вукановиќ (Ангеле), Петар Томас (Валија), Драган Гориќ (Господин Остојиќ), Драго Маловиќ (Господин Велков), Будимир Секуловиќ (Лопов), Никола Родовиќ (Веско Раковиќ (востаници), Мимо Пичуриќ, Мирсад Расподер (зографи)
Премиера 24 април 1982

–.–.–.–.–.–.–.–

Народно позориште Тузла, „Лет у мјесту“, Горан Стефановски, драматург–лектор Нијаз Алиспахиќ, режисер Сулејман Купусовиќ, асистент на режија Владо Керошевиќ, сценограф Ранко Ѓуриќ, костимограф Весна Караус, избор на сценска музика Мирјана Марковиќ.
Лица: Адем Чејван (Ефто), Радојко Малбаша (Михајло), Викторија Стефановиќ (Султана), Милица Керошевиќ (Рајна), Миодраг Митровиќ (Кир Панајотис), Јелена Обрадов (Елена), Томислав Крстиќ (Киро), Јовица Јашин (Гаврило), Жарко Велицки (Ангеле), Мухарем Осмиќ (Кајмакам), Душан

Колак (Остојић), Марко Станић (Валков), Салих Тумбић (Харамија)
Премиера 2 октомври 1982

–.–.–.–.–.–.–.–

Драмско казалиште „Гавела“ – Загреб, „Лет на мјесту“, Горан Стефановски, превод Борислав Павловски, драматург Звонимир Мркоњић, режисер Љубиша Георгиевски, сценограф Драго Турина, Костимограф Дорис Кристић, лектор Ђурђа Шкавић
Лица: Вицко Руић (Михајло), Раде Шербеџија (Ефто), Вјера Жагар–Нарделли (Султана), Мирјана Мајурец (Рајна), Борис Михаљевић (Кир Панајотис), Љубица Јовић (Елена), Драго Мештровић (Киро), Зоран Гагић (Гаврило), Перо Кваргић (Ангеле), Младен Бидишчак, Фабијан Шоваговић (Турчин), Зорко Рајчић (Остојић), Крешимир Зидарић (Велков), Славко Јурага (Харамија), Анте Бљаић (Востаник)
Премиера: 4 март 1983

–.–.–.–.–.–.–.–

Словенско људско гледалишче Целје, „Лет на месту“, Горан Стефановски, превод Бруно Хартман, драматург Горан Шмит, режисер Миле Корун, сценограф и костимограф Мета Хочевар, лектор Метко Чук.
Лица: Звоне Агреж (Михајло), Петар Боштјаниќ (Ефто), Нада Божић (Султана), Милица Калезић (Рајна), Јанез Бермеж (Кир Панајотис), Љерка Бељак (Елена), Миро Подјед (Киро), Матјаж Арсењук (Гаврил), Борут Алујевић (Ангеле), Јоже Зупан (Валија), Бруно Барановић (г–н Остојић), Јоже Пристов (Велков), Игор Санцин (Харамија), Богомир Верас (Востаник и Зограф 1), Драго Костелић (Востаник и Зограф II)
Премиера: 14 март 1983

„Лонг–плеј“

Народно позориште Суботица, „Лонг–плеј“, Горан Стефановски, режија и кореографија Нада Кокотовић, костимограф Бјанка Аџић Урсулов
Лица: Аригад Бакота, Денес Добри, Левент Торколи, Петар Георгиевски, Лука Пиљагић, Рамадан Азировић, Алмира Османовић, Тања Тасић, Љиљана Јакшић, Елизабета Кочоска, Ана Костовска, Ирена Јакочевић, Светлана Ђорђевић, Филип Гајић, Хенриета Варга, Мања Миленковић, Верослава Митровић, Снежана Јакшић–Чолић, Матија Лакатос.
Премиера: 2 јуни 1988, Малхајм СР Германија.

–.–.–.–.–.–.–.–

Народно позориште Сарајево, „Лонг–плеј“, Горан Стефановски, режија, избор на музика, кореографија Нада Кокотовић, помошник режисер Фарук Арнаутовић, сценограф Бјанка Аџић Урсулов, костимограф Бјанка Аџић Урсулов, драматург Зехра Крехо.
Лица: Александар Сибиновић, Еигела Пардо, Сабрина Садиковић, Бранка Бајић, Изудин Бајровић, Небојша Кундачина, Суада Херак, Асја Павловић, Хасија Борић, Татјана Шојић, Бранимир Поповић, Раде Радовић, Мирко Влаховић, Лујза Халиловић, Јасна Хусеиновић, Бернард Бркић, Даворка Куленовић, Славка Вукичевић, Брижита Мандић, Нада Белада, Александар Мариниќ, Амеда Јаловчић, Паула Грубешић, Емира Шахинпахић, Џевдат Хусеин, Харис Шабановић, Слободан Васковић, Аднан Џиндо, Радомир Космајац.
Премиера: 1 април 1989

„Македонски состојби“

Камерни театар'55 Сарајево: „Mazedonicne zustände“ (Македонско стање), Јордан Плевнеш, превод Ристе Василевски, режисер Виолета Џолева–Зубчевић, и Бранко Гузина, костимограф Мирослав Билач, избор на музика Андреј Бељан, драматург Славко Милановић, лектор Мирослав Аврам.
Лица: Трајан Поп Стефанов или Виктор Константиновић Аксаров (Миралем Зубчевић), Нињел Владимировић Зоболски (Зоран Бечић), Грета Зонтаг или Љубов Тихонова (Дара Стојилковић), Коста Вујовић или Павел Михајловић Сашњиков (Фирдаус Неби), Јосип Кецман или Валериј Кузмић Иволгин (Фарук Софић), Јевгенија Зондонска или Татјана Менделеевна (Јадранка Стилин), Михајло Антонов или Петар Иванович Безухин (Звонко Зрнчић), Самоил Поп Стефанов (Божидар Гачина), Потчињени грађанин Григорије Чуркундзе (Владо Гачина), Свештеник Сандре Вретовски (Саша Војтов), Директор хотела Луксе (Хранислав Рашић), Дактилографкиња и службеница завода за социјално збрињавање (Равијојла Јованчић) Спикер (Решед Арифхоџић).
Премиера 4 фебруар 1984

„Обручи“

Покрајинско народно позориште Приштина–Драма на албански јазик „Rzatle't“ (Обручи), Томе Арсовски, превод Рамиз Келменди, режисер Абдурахман Шаља, сценограф и костимограф В. Србљановић
Лица: Шабан Гаши (Растко Подгорски), Џевдет Лила (Мишко), Матеј Среќи (Мајо), Мелихат Кена (Борис), Ахмет Спахиу (Радински), Крсто Бериша (Шофер), Шан Паласка (Луканси), Истреф Беголи (Поет), Мало Гами (Портир), Џевдет Ќена (иранџахтуни), Маса Кадиу (Бригадир), Ragip Loxha (Timonjezi) Белгузгар Фејза (Секретар),
Аноним – Обручи – Сцена, Нови Сад, 1966 II, стр. 88
Аноним – Две премиере; Обручи–Рилиндија, Приштина 21 ноември 1965
Аноним – Обручи – Јединство, Приштина, 30.09.1965
Аноним–Обручи – успела претстава – Рилиндија, Приштина 27 септември 1965
Премиера 25 септември 1965

–.–.–.–.–.–.–.–

Покрајинско народно позориште Приштина, Српско–Хрватска драма–Обручи Томе Арсовски, режисер Абдурахман Шаља, сценограф Велизар Србљановић.
Лица: Шабан Гаши (Јошко Погорски), Мелихат Ќена (Мајо), Матеј Серечи, Ахмет Спахиу, Џеват Кена (пијаници), Џевдет Лилја (Мишко).....
М. Г. Обручи–Јединство–Приштина, 10 јануари 1966
Премиера 6 јануари 1966

„Пасквелија“

Нови Сад – Српско народно позориште „Пасквелија“, Живко Чинго, драматург Звездана Шариќ, режисер Љубиша Георгиевски, сценограф Владимир Мареник, костимограф Мирјана Марковић
Лица: Мирко Петковић (Тачко Настејчин), Миро Краљев (Климе Раштаков), Иван Хајтл (Аргиле Костадиновски), Милица Остојић (Евдокија), Љубица Јовић (Евдокија), Томислав Јовановић (Блаже Зенго), Рената Виги (Агатја), Велимир Животић (Фром), Даница Куцуловић (Мариоска Костовска), Владислав Качански (Пумпаловски), Владимир Стојановић (Поп Антим), Флодор Топавички (Поп Антим), Милан Шмит (Вецале Никодиновски), Соња Јосић (Иванка Никодиноска), Заида Кримшамхалов (Венцаноска), Миодраг Петровић (Спир Донев), Вера Милошевић (Кица Дорчевска), Владислав Матић (Спиро Донев), Милена Шијачки Булатовић (Собакоска), Ваља Скакун (Родна Собакоска), Илинка Сувачар (Арна Стојановска), Слабољуб Ђорђевић (Кулмо Бинташовски), Драгица Синовић Брковић (Врачара), Томислав Кнежевић (Радован Кнежевић, Александар Ђорђевић (стражари).
В. Мичуновић: Почела 119 сезона у Српском народном позоришту – Политика, Београд 11 октомври 1979
Д. Николић: Црвене зоре пасквелске–Дневник, Нови Сад, 11 октомври 1979
Б. Свилокос: Време синтеза – Глас омладине, Нови Сад, 19 октомври 1979
С. Бабић: Магични преображај новеле–Дневник, Нови Сад, 13 декември 1979
Премиера: 9 октомври 1979

–.–.–.–.–.–.–.–

Народно казалиште „Иван Зајц“ – Ријека, „Пасквелија“, Живко Чинго, превод и режија Љубица Георгиевски, драматург Дарко Гашпаревић, асистент на режија Дарко Гашпаревић, сценограф Свето Јовановић, костимограф Мирјана Марковић, лекотр Дарко Гашпароевић
Лица: Зденко Ботић (Тацко Настејчин), Ненад Шеговић (Климе Раштаков, Данило Маричић (Аргиле Костадинвоски),

Иванка Савиќ (Евдокија), Асим Букева (Блаже Зенго), Гордана Петровиќ (Агатја), Велибор Животиќ (Фром), Едита Карацале (Мароска Костоска), Богумил Клева (Пумпаловски), Френе Тадиќ (Поп Антим), Едуард Черни (Вецале Никодиноски), Мира Брмек (Вецаноска) Ненад Вуќелиќ (Кирил Зенго), Зденка Трајер (Киша Горчевска), Никола Чук (Спиро Донев), Злата Перлиќ (Сабакоска), Дуња Илаковиќ (Родна), Иван Бибало (Кулмо Бинташовски), Душан Добросављевиќ (Стражар), Оливера Ѓориќ (Арна Стојановска), Гордана Рељац (Љиуљана Царовац, Нивес Штемберга, Мирела Штемберга, Алојз Усениќ, Младен Кајганиќ, Крешимир Каштелан (девојки, народ, стражари, Славко Шестак (Фром), Борис Лучиќ.
Премиера: 20 февруари 1980

–.–.–.–.–.–.–

Народно позориште Сарајево, „Пасквелија" Живко Чинго, драматизација и режија Љубиша Георгиевски, сценографија Љубомир Чадиковски, музика Андреј Бељан.
Лица: Горан Савиќ (Тоцко Настејчин), Бранко Личен (Климо Роштаков), Урош Крављача (Аргиле Костадиновски), Нада Гуревска (Евдокија), Владо Јокановиќ (Блаже Зенго), Тахир Никшиќ (Фром), Каќа Дориќ (Мароска Костоска), Влајко Шпаравало (Спиро Донев), Џемаила Делиќ (Собакоска), Сулада Херак (Родна Собакоска), Даринка Ѓурашковиќ (Вецановска), Вања Албахари (Вецале Никодиноски), Желько Кецојевиќ (Кирил), Нисвета Омербашиќ (Киша Горчевска), Зоран Симоновиќ (Поп Антим), Александар Сибиновиќ (Пумпаловски), Миљенко Дедовиќ (Кулмо Бинташовски) и Миљенко Ѓедовиќ, Асја Павловиќ (Арна), Аида Јерлагиќ (Агатја)
Премиера: 3 октомври 1987

„Печалбари"

Народно позориште – Ниш „Печалбари", Антоније Ѓ. Пановиќ, режисер Драгослав Кандиќ,
Лица: Драгослав Кандиќ (Јордан), Лела Јаковичка (Рајна), Мила Јашекова (Симка), Ратомир Граши́ќ (Стојчо), Милена Филиповиќ (Божана), Драгутин Тодиќ (Костадин), Мала Заза (Кољчо), Живојин Вучковиќ (Караман Атанас), Ратко Васиљевиќ (Ранѓел), Момир Андриќ (Зафир), Десимир Перишиќ (Фидан), Вукашин Пешиќ (Стојан), Илија Конфино (Божин), Десимир Перишиќ (Горшо), народ, жени, момци, девојки
Премиера: 7 мај 1936

–.–.–.–.–.–.–

Народно позориште у Београду – „Печалбари" Антоније Ѓ. Пановиќ, музика Јосиф Славенски, диригент Предраг Милошевиќ, режисер Радослав Весниќ, сценограф Миомир Дениќ
Лица: Раденковиќ (Јордан), Златковиќка (Рајна), Ризничка (Симка), О. Хетова (Кољчо), Новаковиќ (Стрико Кољо), Хаџиќка (Темковица), Д. Хет (Славчо), Ј. Николиќ (Ставре), Душановиќка (Митра) М. М. Маринковиќ (Рангел), Обрадовиќ (Караман Атанас), Ј. Петровиќ (Зафир), Бошковиќ (Стрико Мирко), Б. Јовановиќ (Фидан), Н. Јовановиќ (Стојан), П.Петровиќ (Горшо), Паунковиќ (Божин), жене, момци, девојке, деца Душан Круниќ; Правда, XXXIII/1936, бр. 114448, стр. 12. 5 септември 1936.
К. Атанасијевиќ; Време, XVI/1936 бр. 5259, стр. 2,5 септември 1936 Миленко Живковиќ; Време, XVI/1936 бр. 5259 стр. 2
В. Глигориќ; Политика, XXXIII/1936, бр. 10160 стр. 10
С. Поповиќ; Југословенска стручна штампа, 2/1936, 24 мај
Премиера: 3 септември 1936

–.–.–.–.–.–.–

Народно позориште Босанске Крајине – „Печалбари" – Бања Лука, Антоније Пановиќ, музика Јосип Славенски, режисер Васо Косиќ
Лица: Милош Рајчевиќ (Јордан), Царка Јовановиќ (Рајна), Мила Јашекова (Симка), Мара Јовановиќ (Стојчо и Славчо), Љубица Јовановиќ (Божана и Кољчо), Драган Јовановиќ (Костадин), Васо Косиќ (Стрико Кољо), Косара Рајчевиќ (Темковица), Иво Рајиќ (Ставро), Ирена Астрова (Митра), Раде Прегарц (Рангел), Емил Кутијаро (Караман Атанас), Душан Цветковиќ (Зафир), Петр Стајиќ (Стрико Марко), Мухамед Чејван (Фидан), Владо Зељковиќ (Стојан) премиера: 7 април 1937 (6 претстави во куќата)

–.–.–.–.–.–.–

Народно позориште Сарајево „Печалбари" Антон Панов, режисер Васо Косиќ, Музика Јосиф Славенски, диригент Белуш Јунгиќ
Лица: Никола Хајдушковиќ (Јордан), Љубица Стефановиќ (Рајна) Мира Јефтиќ (Симка), Загорка Ѓуриќ (Стојчо), Јелена Кешевевиќ (Божана), Реља Ѓуриќ (Костадин), Петар Стаиќ (Стрико Кољо), Берта Поповиќ (Темковица), Теја Тадиќ (Рангел), Милан Орловиќ (Стрико Марко), Р. Невжал (Караман Атанас), Александар Цветковиќ (Зафир), Данило Видовиќ (Фидан), Милан Лекиќ (Стојан), Јован Таниќ (Горшо), Милош Јекниќ (Божин)
Премиера: 30 октомври 1937

–.–.–.–.–.–.–

Македонски аматерски театар при Централната македонска младинска комисија – Софија – „Печалбари": Антон Панов, режисер Герасим Младенов.
Лица: Б. Алексиев (Јордан), Галина Спасова (Симка), Герасим Младенов (Костадин), Р. Русинска (Божана), С. Станишев, Б. Машаров, К. Георгиев, В. Томова и др.
Премиера: 1 декември 1946

–.–.–.–.–.–.–

Областен македонски народен театар – Горна Џумаја, „Печалбари" Антон Панов, режисери Илија Милчин и Крум Стојанов, сценограф Страшимир Мачев
Лица: Стојан В'лков (Јордан), Ана Симеонова (Рајна), Вера Вучкова (Симка), Славчо Киров (Стојче), Елена Пенкова (Божана) и Ева Правова, Илија Брчков (Костадин), Васил Петров (Коле), Вангел Рупов (Стрико Кољо), Крум Стојанов (Зафир), Денчо Димов (Гоше), Атанас Паскалиев (Фидан), Љубомир Миладинов (Стојан), Васил Шекерџиски (Божин), учествуваат и А. Благоева, Т. Зашева, Е. Мародˌ Г. Димитров, П. Николов и други.
Премиера: 7 ноември 1947, Горна Џумаја – Република Бугарија

–.–.–.–.–.–.–

Панчево – Српско Народно позориште „Печалбари" Антон Панов, музика Ј. Славенски, режисер Мирко Симиќ, сценограф Владимир Ребезов, корепетитор Тодор Петроније, игрите ги увежбал Добривоје Путник.
Лица: Миодраг Аврамовиќ (Јордан), Вера Јелиќ (Рајна), Љиљана Медаковиќ (Симка), Верица Фехер (Стојчо)', Радмила Петровиќ (Божана), Мирко Симиќ (Костадин), Катица Суботички (Кољчо), Милутин Мирковиќ (Стрико Кољо), Мира Симиќ (Темковица), Ѓорѓе Симиќ (Славчо), Душан Медаковиќ (Арангел), Жарко Котрошан (Караман Атанас), Радомир Шобота (Зафир), Михајло Миличевиќ (Ѓорше) Михајло Мирковиќ (Божин), Аркадије Мирјаниќ (Фидан), Живојин Мишчевиќ (Стојан), Бранислав Крављанац (Стрико Марко), народ.
– Петар С. Петровиќ „Печалбари" А. Панова на сцени народног позоришта у Панчеву – Наша сцена, Нови Сад 1 март 1951
Премиера 14 февруари 1951

–.–.–.–.–.–.–

Ниш – Народно позориште, „Печалбари", Антон Панов, режисер Драгутин Тодиќ, сценограф Николај Моргуњенко, музика Стево Шијачки.
Лица: Жарко Јоковиќ (Јордан), Јелена Јоковиќ (Рајна), Владимир Станковиќ (Стојче), Душанка Тодиќ (Симка), Зора Црногорчевиќ (Божана), Драгутин Тодиќ (Костадин), Гордана Тодиќ (Коле), Душан Цветковиќ (Стрико Кољо), Марица Максиќ (Темковица), Славољуб Маринковиќ (Славче), Сима Илиќ (Арангел), Миливој Поповиќ Мавид (Караман Атанас), Јовиша Војновиќ (Зафир) м Љубица Стојчевиќ (Горше), Добросав Вучковиќ (Божин), Драшко Веселиновиќ (Фидан), Радомир Живковиќ (Стојан), Јосиф Срдановиќ (Стрико Марко)
– М. С. „Печалбари" Антона Панова у Нишком Народном позоришту – Народне новине Ниш, 14 април 1951
Премиера 5 април 1951

–.–.–.–.–.–.–

Лесковац – Народно позориште – „Печалбари" Антон Панов, режисер Ѓорѓе Миленковиќ, сценограф Здравко Лукиќ.
Лица: Стојан Стојиљковиќ (Јордан), Ксевија Грујиќ (Рајна), Нада Игњатовиќ (Симка), Владимир Јанковиќ (Стојчо), В. Пешиќ (Кољо), Стојан Николиќ (Горше), Ѓорѓе Миленковиќ, Александар Станковиќ (Костадин), Братислав Миленковиќ (Кољча), Брнака Митровиќ (Божана), Душан Костадиновиќ (Стрико Марко), Драгољуб Нишиќ (Зафир), Пера Радовано-

вић (Караман Атанас), Љубомир Пајчић (Стојан), Миомир Протић (Божин), Даскаловић (Ставре), Јелена Јовановић (Темковица), Крста Срзентић (Арангел), печалбари, печалбарке, свирачи
Премиера 31 мај 1951

–.–.–.–.–.–.–

Крагуевац, Народно позориште „Јоаким Вујић" – „Печалбари" Антон Панов, режисер Витомир Љубичић, сценограф Николај Моргуњенко, асистент на режија Драгомир Бојанић.
Лица: Света Васиљевић (Јордан), Драгана Стојковић (Рајна), Миша Кандић (Стојче), Мила Стојадиновић (Симка), Мара Ланер (Божана), Стефан Мишић (Костадин), Миодраг Милошевић (Коле), Мирољуб Алексић (Стрико Кољо), Драгица Видаковић (Стојна), Михајло Ђуришић (Салче) Петар Ненковић (Арангел), Стеван Клајн (Караман Атанас), Ђорђе Вукотић (Зафир), Рајко Стојадиновић (Горги), Драгомир Бојанић (Божин), Миодраг Марић (Фидан), Ђорђе Пура (Стојан), Драгољуб Ненадовић (Стрико Марко)
Милица Урошевић: „Печалбари" на сцени Народног позоришта у Крагујевцу – Светлост – Крагујевац, 2 новембри 1951
Премиера 21 октомври 1951

–.–.–.–.–.–.–

Зајечар–Народно позориште Тимочке крајине – „Печалбари", Антон Панов, режисер Димитрије Влајић, сценограф Живко Гавриловић
Лица: Димитрије Влајић (Јордан), Наде Првуловић (Рајна), Љубица Љубојевић (Симка), Примислав Бркић (Стојче), Ружица Ковачевик (Божана), Момчило Рашић (Костадин), Јелица Павловик (Кољчо), Бранислав Матовић (Стрика), Нада Бујошевић Реља (Темковица), Војислав Бујошевић (Славче), Вукашин Борач (Рангел), Велимир Ђоковић, Спасоје Антонијевић, Драгомир Николић, Бранислав Матовић, Душан Љубојевић (Печалбари), Будимир Јеремић (Ставро), Вукица Милосављевић (Митра)
Премиера 18 септември 1952

–.–.–.–.–.–.–

Народно позориште Цетиње, „Печалбари", Антон Панов, режија Љубиша Стојчевић, сценограф Гојко Беркуљан, играте и песните ги припремиле Јован Милошевић и Трајче Ивановски, лектор Петар Вујовић
Лица: Петар Вујовић (Јордан), Бранка Радовић (Рајна), Златка Цветковић–Беровић (Божана), Бранко Обрадовић (Стрико Кољо), Петар Беговић (Караман Атанас), Стево Ковачевић (Рангел)
Премиера 4 април 1953

–.–.–.–.–.–.–

Крушевац–Народно позориште – „Печалбари" Антон Панов, музика Антон Панов, режисер Антон Панов, сценограф Жикица Ћирковић
Лица: Буда Стефановић (Јордан), Радмила Динуловић, Десанка Костка (Рајна), Љубица Николић, Зорица Стефановић (Симка), Десанка Крстовић (Стојче), Радмила Савичевић (Божана), Душан Ђорђевић (Костадин), Споменка Миливојевић (Кољчо), Бора Михајловић (Стрико Кољо), Десанка Костка – Љубица Николић (Темковица), Светислав Живић (Сланчо), Миле Ђорговић (Рангел), Божо Савичевић (Караман Атанас), Влада Милосављевић (Зафир), Лека Бошњанац (Горшо), Вељa Миладиновић (Божин), Сима Крстовић (Фидан), Милан Костовић (Стојан), Жикица Ћирковић (Стрико Марко), момци, девојке, народ
Љ. Б. Печалбари у Крушевцу – Наша сцена, Нови Сад, 1 јуни – 1954
Премиера: 1953–1954 (мај)

–.–.–.–.–.–.–

Косовска Митровица – Градско позориште „Mezgimiazci" (Печалбари), Антон Панов (Драма на албански јазик),
Премиера – 1954 – 1955 година

–.–.–.–.–.–.–

Шабац – Народно позориште „Љубиша Јовановић – „Печалбари" Антон Панов, режисер Драгољуб Стојановић, сценограф Владимир Ј. Лалицки, музика Јосип Славенски, музичка обрада Драг. Петковић
Лица: Радоје Гојкић (Јордан), Јелисавета Стојановић (Рајна), Гордана Аврамовић (Симка), Јован Стефановић (Стојчо), Ружица Будимировић (Божана), Душан Вујновић (Костадин), Бане Илић (Кољчо), Михајло Николић – Зеленко (Стрико Кољо), Живан Петровић (Стрико Марко), Петар Пушић (Горша), Љубица Гојкић (Темковица), Викор Милошевић (Славчо), Божа Матић (Арангел), Миливоје Глишић (Караман Атанас), Хрељан Илић (Зафир), Петар Пушић (Фидан), Милош Шами (Стојан)
Станојло Фирауновић (Божин).
Аноним: „Печалбари" А. Панова у шабачком позоришту–Политика – 26 фебруари 1955
Премиера: 27 фебруари 1955

–.–.–.–.–.–.–

Народно позориште Мостар – „Печалбари" Антон Панов, режија Авдо Џиновић, сценограф Даниела Решетар, играте ги увежбал Костадин Лашков
Лица: Зено Хакл (Јордан), Боро Миличевић (Стрико Кољо), Франка Бачић (Божана), Азра Кемаловић (Симка), Дара Курбалија (Стојчо), Петар Ласта (Стојчо), Анте Вицан (Рангел), Лина Симиниоти (Рајна), Франо Крстић (Костадин), Вида Тодић (Темковица), Данијел Обрадовић (Караман Атанас), Душан Петровић (Зафир), Милош Трипковић (Божин), Светозар Удовички (Фидан), Власта Васиљевић (Стојан).
Премиера: 2 април 1955

–.–.–.–.–.–.–

Сомбор – Народно позориште, „Печалбари" Антон Панов, режија Михајло Васиљевић
М. Бабинка: „Печалбари" Антона Панова на испиту савремености – Дневник–Нови Сад – 30 септември 1955
Аноним „Печалбари" – прва премиера у новој сезони – Сомборске новине–Сомбор, 7 октомври 1955

–.–.–.–.–.–.–

Титово Ужице – Народно позориште „Печалбари" Антон Панов, режисер Јелашин Синовец, сценограф Бранко Ковачевић
Лица: Миодраг Крстић (Јордан), Смиља Станојевић (Рајна), Владимир Шкоро (Стојче), Љиљана Љубичић (Симка), Љубица Крстић (Божана), Будимир Пешић (Костадин), Миладин Николић (Коле), Ранко Тришић (Стрико Кољо), Милица Кончаревић (Темковица), Слободан Шљивић (Славче), Милојко Топаловић (Ангел), Томо Цвитановић (Карман Атанас), Селимир Симић (Зафир), Михајло Форо (Божин), Машо Хаџи Скојлевић (Фидан), Радомир Павлов (Стојан), Томислав Јаниќ (Стрико Марко), Селимир Симић (Горше)
– С. К. „Печалбари" на сцени Народног театра у Титовом Ужицу–Вести–Т. Ужице, 29 ноември 1956
Г.Ш. Две нове премиере позоришта у Т. Ужицу–Борба–Београд 3 декември 1956
Премиера 17 ноември 1956

–.–.–.–.–.–.–

Народно позориште – Зеница „Печалбари" Антон Панов, режија и превод Антон Панов, помошник режисер Милош Шами, сценограф и костимограф Данило Решетар, диригент Никола Тутић, играте ги увежбала Надежда Замфировић (одржани 12 претстави пред 2657 гледачи)
Лица: Ибро Карић (Јордан), Гвоздена Стефановић (Рајна), Мекрема Вукотић (Симка), Драгица Николић (Стојчо), Гордана Аврамовић (Божана), Милош Шами (Костадин), Сеад Арнаутовић (Кољчо), Никола Гашић (Стрико Кољо), Надежда Замфировић (Темковица), Дервиш Клокић (Славчо), Фарук Задић и Зоран Паниќ (Арангел), Абдулах Клакић (Атанас) Жарко Велицки (Марко), Салих Тумбић (Зафир), Златко Стојимиров (Стојан), Срета Аврамовић (Горшо), Милорад Чејовић (Божин), Мунир Пискавица (Фидан)
Алковић Мана; Подвојени утисци, Наша ријеч, Зеница, 28 ноември I–25, стр. 7
Премиера 17 ноември 1956

–.–.–.–.–.–.–

Суботица–Народно позориште Mepszinhaz"– драма на српскохрватском језику, „Печалбари" Антон Панов, музика Јосип Славенски, режисер Мирко Хуска, диригент Милан Асиќ, сценограф Пал Патрик, костимограф Радмила Радојевиќ.
Лица: Геза Копуновиќ (Јордан), Клара Пеиќ (Рајна), Иванка Бариќ (Симка), Перица Шулиќ (Стојчо), Слава Булгаков (Божана), Аца Стојановиќ (Костадин), Нада Хуска (Кољчо), Илија Драшковиќ (Стрико Кољо), Кача Бачлија (Темковица), Ивица Кираљ (Славчо), Божидар Павичевиќ Лонга (Арангел), Звонимнир Жунгул (Караман Атанас), Станко Бурја (Стрико Марко), Немања Северински (Зафир), Марко Мартиновиќ (Горшо), Јосип Ормај (Божин), Раде Стојанов (Фидан), Љуба Тодоровиќ (Стојан).
– О. С. Антон Панов „Печалбари" – Суботичке новине, Суботица, 20 јануари 1961
Премиера: 12 јануари 1961

„р"

Новосадско позориште „Újvidíki szinhaz", „Р", Јордан Плевнеш, превод Шандор Гуелмино, режија и сценографија Љубиша Георгиевски, костими Бранка Петровиќ, драматург Сузана Франјо, кореограф Иван Клеменц.
Лица: Лајош Солтис (Максим Бродски), Милан Русз (Аврам), Иби Романи (Арна), Каталин Лад (Катерина), Андрас Маригон (Аврам), Озике Солтс (Јана), Матие Пасти (Наум), Горги Фејес (Серафим Прдански), Хајналка Варади Фишер (Слободанка Проданска), Еленора Ровид Шилаги (Маргарита Ветерова), Рафаел Арксон (Тузолто), Јелица Бјели (Марија Малон), Нандор Шилаги (Александар Петразински), Михаил Симон (Ременик Атила), Сандор Ласло (Харол Милтон), Јанос Банка (Патрик Лорие), Атила Гирик (Богдан Каменски), Тибор Какони (Стефан Милер)
Премиера: 13 октомври 1987, Нови Сад

–.–.–.–.–.–.–

Театар на Универзитетот во Тексас-САД-Далас „Р", Јордан Плевнеш, превод Сања Клима и Кеви Бојл, режија Љубиша Георгиевски, костими Сузан Мејз, директор на продукција Џон Хаучин
Лица: Џејми Лоренс (Максим Броски), Џо Алберти (Пожарникар), Џеф Буш, Стивен С. Роудс, Џим Шелебах, Џон Стјуарт и Алиса Кин (Робеспјер ансамбл), Џон Еванс (Абрахам), Томас Ален Џуниор (синот на Абрахам), Робин Корбаун (Катерина), Кристи Алберт (Јана), Џејмс Палмер (Наум), Елфриде Расел (Арна), Џемс Мајкл Линч (Директор на театарот), Девона Вокер (Новинар), Џери Мекмален (Камерман), Џозеф Џојнер (Осветлител), Вирџинија Мек Кини Андерсен (Слободанка), Џим Грент (Серафим Бродски), Трејси Харисон (Маргарита), Џејн Вилингхем (Марија Малон)
Во персоналот за прикажувањето на претставата се и: Патриша Хамерстром, Лора Тернер, Џоани Кинлен, Рич Гоулд, Нил Витмор, Рендал Дејвис, Кристина Де Џенаро, Крис Хојт, Кели Бегет, Хариет Грос, Џеф Грињи и Клодија Хомберг
Премиера 20 април 1988, Тексас

Народно позориште Босанске Крајине-Бања Лука, „Р", Јордан Плевнеш, превод Цвета Котевска, режија Наум Пановски, сценограф и костимограф Газанфер Бајрам, автор на сценска музика Коки Димушевски, лектор Драго Тешановиќ, кореограф Адмир Гламочак, маски Слободан Драгаш и Марина Штамбергер
Лица: Душан Јакшиќ (Максим Бродски), Гордана Милиновиќ (Катарина), Бора Нениќ (Аврам), Богдана Савиќ (Арна), Јанко Родиќ (Максим), Татјана Врховац (Јана), Добрица Агатановиќ-Ага (Наум), Огњен Тасиќ (Дечак Наум), Никола Јурин (Серафим Прдански), Светлана Поповиќ (Маргарита Ветерова), Борис Стојановиќ (Харолд Милтон), Небојша Зубовиќ (Ватрогасац), Мирза Јакшиќ (Новинарка), Ковиљка Шипка (Мариа Малон), Борис Пржуљ, Александар Петрожески, Зоран Васиљевиќ (Атила Ременчик), Војислав Шакиќ (Патрик Лори), Златко Феликс (Богдан Комиенски), Бошко Џурџевиќ (Стефан Милер)
Премиера: 3 февруари 1990, Бања Лука

–.–.–.–.–.–.–

Народен театар „Иван Вазов" – Национален дворец на културата – Софија, „Р", Јордан Плевнеш, превод Ганчо Савов, режија, декор и музичко оформување Љубиша Георгиевски, костими Марија Диманова
Лица: Петар Темелковски (Максим Бродски) и Марин Јанев, Андреј Баташов (Аврам), Виолета Бехчеванова (Арна), Виолета Гиндева (Катерина), Андреј Баташов (Аврам-син на синот), Борјана Пашева (Јана), Антони Генов (Наум), Борис Луканов (Серафим Прдански), Красимира Петрова (Слободанка Проданска), Анја Пехчева (Маргарита Ветерова), Асен Миланов (Директор на театар), Васил Стојчев (Пожарникар), Јури Ангелов (Новинар), Емануела Шкодрева (Марија Малон), Христо К'нчев (I Робеспјер), Јасен Томов (II Робеспјер), Милена К'нчева (III Робеспјер), Момчил Маринов(IV Робеспјер), Пламен Георгив (V Робеспјер) Елена Попадопова (VI Робеспјер)
Помошници режисери Марија Бранкова и Јулијана Димитрова
Премиера: 24 октомври 1992 г.

„Рекламна принцеза"

Народно позориште Зеница, „Рекламна принцеза", Русомир Богдановски, режисер Драгослав Тодоровиќ, сценограф Радован Марушиќ, костими, креатор на кукли Мирослава Мима Јанковиќ, автор на сценска музика Бранко Ликиќ, лектор Милорад Телебак
Лица: Аида Бајрамовиќ (рекламна принцеза), Алфред Посавац (Професор Шашма), Санел Агиќ (Џин Акоте), Денис Косиќ (Џуџето Лутко), Бојана Јефиќ (Змајиќ Превариќ), Сандра Поповиќ (Голотрбо дијете), Елведин Авдиќ (Коњ Караман), Дарка Мартиќ (Вештица Камиша), Лариса Хусиќ (Сом), Сабина Куленовиќ (Медвједица), Тарик Филиповиќ (Орел), Уранела Агиќ (Метла)
Премиера 25 април 1989, Зеница

„Сарајево"

Антверпен 93, „Сарајево", Горан Стефановски, режија Слободан Унковски, сценограф Беноит Дугардин, музика Влатко Стефановски и Нилс Персоне, костимограф Гунила Норлунд
Лица: Аида Јерковиќ (Сара), Жељко Хрс (Руди), Марко Млачник (Горчин), Јасенко Селимовиќ (Хамдија), Дамјана Церна (Фата), Петер Бергаред (Суљо), Марика Насиел (Азра), Тони Котс (Мујо), Нина Лугн (Маја)
Премиера: 27 март 1993, Антверпен, Белгија

„Социјалистичка Ева"

Местно гледалишче Љубљанско-Љубљана-СР Словенија, „Социјалистичка Ева (Игра), Коле Чашуле, превод Ј. Модер, режисер Ј. Тиран, сценографија М. Махер, костими Е. Павлинова
Лица: Ф. Дрофеник, В. Пер, А. Арчон, Ф. Кумер, Ј. Гуштин, Ф. Трефалт, Р. Бојц, Ф. Прус, М. Пугељ
Премиера: 7 декември 1962

–.–.–.–.–.–.–

Лесковац-Народно позориште „Социјалистичка Ева", Коле Чашуле, превод Влада Каменовиќ, режисер Никола Веселиновиќ, сценограф Гмитар Обрадовиќ, костими Предраг Цакиќ
Лица: Ѓорѓе Јовановиќ (Мирко), Дивна Стојиљковиќ (Здрвка), Живорад Митровиќ (Келне), Драгомир Николиќ (Директор), Јоже Зупан (Адвокат), Сима Ерчевиќ (Младиќ), Анкица Девчиќ (Келнерица), Живојин Миленковиќ (Клијент)
Ѓурѓа Радосављевиќ, ипак, солидна претстава-Наша реч – 11 октомври 1963
Премиера: 3 октомври 1963

–.–.–.–.–.–.–

Сомбор-Народно позориште „Игра", Коле Чашуле; превод Владимир Каменовиќ, режисер Зоран Танурџиќ, Бокшан, сцена и костими Милета Лесковац

Лица: Бора Стојановиќ (Мирко), Душанка Јоникќ (Ирена), Марко Тасиќ (Келнер), Данило Гаврилов (Директор), Иван Чирковиќ (Секретар), Велимир Суботиќ (Адвокат), Владо Стојановиќ (Младиќ), Катарина Мајорош (Келнерица)
J. Сикингер; Потпуна претстава – Сомборске новине, Сомбор 4 октомври 1963
Премиера: 28 септември 1963

–.–.–.–.–.–.–.–

Народно позориште Босанске Крајине-Бања Лука, „Социјалистичка Ева“ (Игра), Коле Чашуле, превод Владимир Каменовиќ, режисер Фрањо Мајетиќ, сценограф Енвер Штаљо, музички соработник Фрањо Петрушиќ (Одржани претстави 58, во куќа и надвор, на гостување 28, гледачи 17.332).
Лица: Петар Мојаш (Мирко), Деса Кнежевиќ-Биоградија (Студентка), Ибро Демировиќ (Директор), Људевит Геровац (Адвокат), Хајро Хаџикариќ (Келнер), Здравко Биоградија (Младиќ), Мара Зељковиќ (Келнерица)
Премиера: 12 октомври 1963

–.–.–.–.–.–.–.–

Зајечар-Народно позориште-Тимочке Крајине – „Игра“, Коле Чашуле, режисер Милан Богосављевиќ, сценограф Велизар Србијановиќ
Лица: Васо Вујановиќ (Мирко), Милена Свилар (Ирена), Јовица Јојиќ (Келнер), Андрија Котри (Директор), Борислав Јовановиќ (Секретар), Ненад Циганоиќ (Младиќ), Нада Реља (Келнерица)
– Петар Јовановиќ-Игра-Тимок, Зајечар, 18 октомври 1963

–.–.–.–.–.–.–.–

Народно позориште Зеница – „Социјалистичка Ева“, Коле Чашуле, превод Владимир Каменовиќ, режисер Борислав Замберлин, сцена и костими Радован Марушиќ
Лица: Борислав Цветковиќ (Мирко), Јелица Милосављевиќ Теслиќ (Ирена), Слободан Велимировиќ (Директор), Вукашин Јосифовиќ (Секретар), Светислав Мирков (Адвокат), Рамиз Секиќ (Младиќ)
– Миливоје Ѓуриќ: Највредније-глумачка и редитељска остварења, Наша рјеч, Зеница, 20 мај 1964, IX, 405, стр. 11
Премиера: 9 мај 1964 (прикажани 13 претстави со 3.178 гледачи)

–.–.–.–.–.–.–.–

Вршац-Народно позориште „Стерија“, „Социјалистичка Ева“, Коле Чашуле, превод Владимир Каменовиќ, режисер Душан Владисављевиќ, сценограф Данило Решетар, костими Мира Цекиќ
Лица: Тихомир Пауновиќ (Мирко), Милка Филиповиќ (Ирена), Вељко Маринковиќ (Конобар, Секретар), Дуле Клокиќ (Директор), Младен Бранѓолица (Адвокат), Иван Андрејевиќ (Младиќ), Соња Ѓурѓевиќ (Конобарка)
– Мареш Ервин: Сатира али каква? Дневник, Нови Сад 22 јануари 1964
Премиера 23 ноември 1963

–.–.–.–.–.–.–.–

Титово Ужице-Народно позориште „Социјалистичка Ева“, Коле Чашуле, превод Владимир Каменовиќ, режисер Никола Веселиновиќ, помошник режисер Р. Бранков, сцена Рајко Самарџија
Лица: Будимир Нешиќ (Мирко), Анкица Миленковиќ (Здравка), Вељко Маринковиќ (Келнер), Душан Станојевиќ (Директор), Звонко Јелачиќ (Адвокат), Бранко Стефановиќ, Радован Бранков (Младиќ), Љиљана Јелачиќ (Келнерица), Радован Бранков (Клијент)
С. Костиќ: Коле Чашуле: Социјалистичка Ева-Вести, Титово Ужице, 21 октомври 1965
Б.М.; Трећа премијера у Титовом Ужицу-Политика, Београд, 28 октомври 1965
Премиера 9 октомври 1965

„Суд“

Народно позориште Босанске Крајине-Бања Лука – „Суд“, Коле Чашуле, превод Мирољуб М. Стојановиќ, режисер Градимир Мирковиќ, сценограф Сава Шандоров, костими Рада Петрова Малкиќ (Претстави 53; во куќата 20, на гостување 33. Посетители 16.517).
Лица: Машо Топиќ (Војвода), Златко Прегл и Иштван Гобар (Дрен), Луцијан Латингер (Темелко), Влајко Шпарвало (Наум), Добрица Агатоновиќ-Ага (Андон), Бошко Ѓурѓевиќ и Мугдин Авдагиќ (Даме Петров), Шучрија Бојчиќ (I Комита и Јордан) и Лука Гатриќ (II комита)
Премиера: 30 октомври 1979.

–.–.–.–.–.–.–.–

(Театар „Бојан Ступица“) – Југословенско драмско позориште – „Суд“, Коле Чашуле, превод Мирољуб М. Стојановиќ, режисер Љубиша Георгиевски, асистент на режија Ивана Вујиќ, сценограф Димитар Кондовски, с: Мирјана Марковиќ, л. Миливој Поповиќ Мавц.
Лица: Миодраг Радовановиќ (Дамјан), Танасије Узуновиќ (Дрен), Славко Симиќ (Темелко), Иван Јагодиќ (Даскал Наум), Иван Бекјарев (Андон), Лепомир Ивковиќ (Јордан)
– Феликс Пашиќ: Убица је други-Вечерње новости, 20 декември 1979
– Драган Клаиќ: Недокучива истина-Нин, 23 декември 1979
– Јован Ќирилов: Драме и драмолети-Политика 24 декември 1979
Премиера: 14 декември 1979

–.–.–.–.–.–.–.–

Народно позориште - Крушевац – „Суд“, Коле Чашуле,
Лица: Милија Вуковиќ (Војвода Дамјан), Тома Трифуновиќ (Дрен), Дука Јовановиќ (Темелко), Милан Ѓурѓевиќ (Даскал Наум), Андреја Златиќ (Дрвосеча Андон), Душан Јовановиќ (Комита I), Зоран Миковиќ (Комита II), Милан Костовиќ (Комита III)
Премиера: 25 јануари 1980

–.–.–.–.–.–.–.–

Гринрум Тиатар-уск-Лос Ангелес – САД – „Trail“ (Суд), Коле Чашуле, превод Илија Чашуле, режија, сценографија и костими Љубиша Георгиевски
Премиера: 8 октомври 1982

„Тетовирани души“

„Звездара театар“ – Београд – „Тетовиране душе“, Горан Стефановски, режисер Слободан Унковски, сцена Мата Хочевар, костими Љиљана Драговиќ
Лица: Александар Берчек (Војдан), Зијах А. Соколовиќ (Цибро), Предраг Лаковиќ (Стрезо), Мира Ступица (Алтана), Михајло Костиќ (Коњо), Жељка Цвјетан–Гортински (Ружа), Гордана Маздиќ (Маре), Цвјета Месиќ (Клодија), Зоран Цвијановиќ (Тетовирач), Горан Костиќ (дете)
– Петар Волк: Тетовиране душе–Илустрована политика – 18 фебруар 1986
– Авдо Мујчиновиќ; Живети од мита – Политика експрес – 18 фебруари 1986
– Ласло Вегел: Старини нови свет – Политика, 20 фебруари 1986
Владимир Стаменковиќ: Увечање–Нин – 23 фебруар 1986
Премиера 10 фебруар 1986, Белград

–.–.–.–.–.–.–.–

Црногорско народно позориште – Титоград – „Тетовиране душе“, Горан Стефановски, превод и режија Бранко Ставрев, сцена и костими Велибор Радоњиќ, драматург Љубомир Ѓурковиќ, лектор, Бранко Бањевиќ.
Лица: Момир Газивода (Војдан), Драган Благојевиќ (Цибра), и Драган Рачиќ, Бранислав Вуковиќ (Стрезо), Драгица Томас (Алтана), Чедо Вукановиќ (Коњо), Јорданка Момиќ (Ружа), Љубица Бараќ–Вујовиќ (Мара), Гроздана Ленголд (Клодија), Будимир Секуловиќ (Тетовирач), Вања Секуловиќ (Играчица), Владимир Вујачиќ (дете)
Премиера: 24 мај 1986, Титоград

–.–.–.–.–.–.–.–

Народно позориште – Сомбор – „Тетовиране душе“, Горан Стефановски, режисер Димитрије Јовановиќ, сценограф Драган Стојков, костимограф Бранка Петровиќ, музика Габор Ленцел
Лица: Радоје Чупиќ (Војдан), Богомир Ѓорѓевиќ (Цибро), Желимир Новковиќ (Стрезо), Надежда Булатовиќ (Алтана), Милојко Тополовиќ (Коњо), Славица Радуловиќ (Ружа), Катица Жели (Маре), Ксенија Мариќ–Ѓорѓевиќ (Клодија), Здравко Паниќ (Тетовирач), Драган Којиќ (Дечак), Милан Ѓорѓевиќ (Телохранитељ), Марко Ѓорѓевиќ (дете)
Премиера: 7 јуни 1986

-.-.-.-.-.-.-.-

Театар „Јоаким Вујић"–Крагујевац – „Тетовиране душе", Горан Стефановски, режисер Александар Лукач, сценограф Снежана Петровић, костимограф Мирјана Лукач, аутор сценске музике Ивица Пенчић, лектор Недељко Нешић, сценски покрети Иван Клеменц

Лица: Мирко Бобић (Војдан), Братислав Славковић (Цибра), Миодраг Јуришић (Стрезо), Милева Жикић (Алтана), Јован Мишковић (Коло), Марина Гавриловић (Ружа), Нада Јуришић (Маре), Радмила Убавкић (Клодија), Мирјана Вуловић (Играчица), Бранислав Андрејевић (Гангстер I), Владан Живковић (Гангстер II), Милић Јовановић (Тетовирач), Владимир Арнаутовић (Дете)

Премиера 2 октомври 1986, Крагујевац

-.-.-.-.-.-.-.-

Народно позориште – Ниш – „Тетовиране душе", Горан Стефановски, режисер Милорад Берић, сценограф Владимир Марениќ, костимограф Биљана Крстић, автор на музика Боривоје Младеновић, лектор Радован Кнежевић

Лица: Ненад Стојановски (Војдан), и Стеван Петровић, Живко Вукојевић (Цибра), Ратомир Васиљевић (Стрезо), и Славан Петровић, Евгенија Вугделић (Алтана), Томислав Илић (Коло), Олгица Вукојевић (Ружа), Дивна Антић (Маре), Јасмина Пешић (Клодија), Миодраг Павловић (Тетовирач), Биљана Бељковић (Играчица), Ристо Буквић (Муж), Милош Димитријевић (Дете), Мирољуб Недовић (Пролазник)

Премиера 11 Октомври, 1986, Ниш

-.-.-.-.-.-.-.-

Московскиј драматически театар на Малој Браној – Москва, „Татуированнъıе души", Горан Стефановски, превод Наталија Вагапова, режисер Слободан Унковски, сценограф Мета Хочева, Костими Елена Дончева, музичко оформување: Александар Стојковић, балет мајстор Генадиј Абрамов, режисер асистент: Владимир Драгунов, главеи режисер на театарот, народен артист на РСФСР Евгениј Лазаров.

Лица: О. М. Вавилов и И. Р. Јанковскиј (Војдан), С.И. Таромев (Цибра), А. И. Димитриева–нар. артистка (Алтана), И. Ј. Кастрел–заслужен артист на РСФСР (Коле), Г.Р. Сајфулин и Г.М. Љампе–заслужен артист на РСФСР (Стрезо), В. М. Сотникова (Ружа), Т.Р. Кречетова (Маре), Л. С. Бабенко (Клодија), В.В. Изотев (Тетовирач), А. П. Макаров (Телохранител), Роман Аникушин и Сергеј Полјак (малиот)

Премиера: 20 март 1987, Москва

-.-.-.-.-.-.-.-

Народно позориште „Стерија" – Вршац – „Тетовиране душе", Горан Стефановски, режисер Бранислав Гузина, сценограф Живојин Марковић, костимограф Љубица Штукеља.

Лица: Горан Аврамовић (Војдан), Иван Андрејевић (Цибра), Радмила Пејчић (Алтана), Томислав Пејчић (Коло), Невена Нововић (Клодија), Дојна Андрејевић (Ружа), Томислав Пејчић (Стрезо и), Љубов Куликов (Маре), Милорад Мустафовић (Стрезо ИИ), Владимир Никић (Муж), Милан Комљеновић (Тетовирач), Валентина Станисављев (Играчица)

Премиера: 10 ноември 1988, Вршац

-.-.-.-.-.-.-.-

Роуд Ајланд Плејрајтс Тиатар–Фестивал –90–САД „Tatooed souls" (Тетовирани души), Горан Стефановски, превод Патриша Марш Стефановска, режисер Џејмс Р. Ли Ентони Цинели (Војдан), Још Волдман (Момчето), Џери Медани (Коло), Вилис Вајт (Алтана), Мишел Менард (Ружа), Томи Трен (Цибра), Ребека Пул (Маре), Паула Сантури (Клодија), Џон Лос (Стрезо), Мишел Џ. Фаин (Тетовирач)

Изведба: 14 јуни 1990

-.-.-.-.-.-.-.-

Театарски собор Јан Халупко–Брезно–Словачка – „Tetovanè duše" (Тетовирани души), Горан Стефановски, превод Јан Јанкович, режисер, сценограф, костимограф Иван Хансман – Јесенски,

Лица: Габриел Обернауер и Петер Хорват (Војдан), Антон Јурша (Цибра), Јан Венгрин (Стрезо), Алжбета Вагадајова (Алтана), Ладислав Вагади (Коло), Соња Кестерова (Маре), Јана Вагадајова (Клодија), Алдо Дакснер и Јан Пиетрик (Тетовирач), Јарослав Петко (Маж), Робо Бауер и Станислав Харван (Дете), Јан Пиетрик (Телесна стража)

Премиера: 5 декември 1992, Брезно

„ХИ–ФИ"

Народно позориште „Тоша Јовановић"-Зрењанин, „ХИ–ФИ", Горан Стефановски, превод Биљана Биљановска, режисер Нада Јањатовић, сценограф Виорел Флора, костими Марија Крањц, избор на сценска музика Југослав Бошњак, кореограф Иван Клеменц

Лица: Стојадин Стоиљковић (Борис), Драган Ђорђевић (Матеј), Гордана Винокић (Соња), Мирјана Вукојевић (Мира), Милан Качалевић (Американац), Милоје Ивановић (Рус), Првослав Заковски (Арапин)

Премиера: 21 април 1984 г.

-.-.-.-.-.-.-.-

Камерни театар – 55 – Сарајево, „ХИ–ФИ", Горан Стефановски, превод Др. Славко Милановић, режисер Виолета Џолева-Зупчевић, асм. Горан Бреговић и Јосип Магдић, асистент сценограф Озренка Мујезиновић, лектор Милан Окука, кореограф Антун Мариниќ

Лица: Хранислав Рашић (Борис), Фарук Софић (Матеј), Дара Стојиљковић (Соња), Јасна Бери (Мира), Владо Гачина (Американац), Александар Војтов (Рус), Фирдаус Хајредин Неби (Арапин)

Премиера: 28 декември 1982, Сараево

-.-.-.-.-.-.-.-

Центар за културну делатност-Загреб, „ХИ–ФИ", Горан Стефановски, превод Дијана Михајлова, режисер и сценограф Мира Меѓиморец, костими Дорис Кристић, асистент на музика Бранимир Штулић, Влатко Стефановски, Горан Бреговић, лектор Ђурђа Шковић, кореограф Загорка Живковић

Лица: Звонимир Торјанац (Борис), Радослав Миленковић (Матеј), Ингеборг Аппелт (Соња), Цинтија Ашпергер (Мира), Ник Новосел (Американац), и Марк Баскин, Перо Јуричић и Рајко Бундало (Арапин), Сретен Мокровић и Никола Албенеже (Рус).

Премиера: 9 февруари 1983

-.-.-.-.-.-.-.-

Додест-Титоград-Црна Гора – „ХИ–ФИ" Горан Стефановски, режија и музика-колективен труд.

Лица: Станко Богојевић (Борис), Драган Благојевић (Матеј), Свјетлана Смјехнова-Благојевић (Соња), Јадранка Мамић (Мира), Жељко Радуновић (Американац), Љубомир Ђурковић (Арапин), Мирсад Растодер (Рус)

Премиера: 30 мај 1983, Титоград

-.-.-.-.-.-.-.-

Народно Позориште-Лесковац, „ХИ–ФИ", Горан Стефановски, превод Биљана Биљановска, режисер Бранислав Миќуновић, сценограф Зоран Ристић, костими Миланка Берберовић, лектор Мирослав Лукић, музички соработник Даринка Ристовић

Лица: Радиша Грујић (Борис), Љубиша Боровић (Матеј), Живка Бораќ-Хубач (Соња), Гордана Јошић (Мира), Нинослав Муличевић (Американац), Драган Мичалевић (Рус), Вељко Кековић (Арапин)

Борислав Здравковић: Редитељска и глумачка претстава-Наша реч, 24 јуни 1983

Авдо Мујчиновић: Жесток „ХИ–ФИ" – Политика експрес, 13 декември 1983

Премиера 8 јуни 1983

-.-.-.-.-.-.-.-

Народно казалиште „Аугуст Цесарец"-Вараждин, „ХИ–ФИ", Горан Стефановски, превод Дијана Михајлова, драматург Анте Армаини, режисер Дарко Тралић, асистент на режија Гордана Сливка, сценограф Звонимир Шулер, костими Тахир Мујичић, избор на музика Марија Зајетић, кореограф Наташа Готал

Лица: Томислав Липљан (Борис), Љубо Керекеш (Матеј), Весна Стилиновић (Соња), Гордана Сливка (Мира), Чедо Вујић (Американац), Николај Поповић (Рус), Ивица Плованиќ (Арапин),

Премиера 17 јуни 1983, Вараждин

-.-.-.-.-.-.-.-

Месно Гледалишче Љубљанско-Љубљана, „ХИ–ФИ", Горан Стефановски, превод Матеја Дермељ, режисер Звоне Шеделбауер, асистент на режија И. Шпендлер, сценограф Нико Матул, костими Ана Свилигој-Швабић, избор на музика Иво Меша, драматург Ида Шпендлер, лектор Мајда Крижај

Лица: Јанез Ержен (Борис), Борис Остан (Матеј), Мирјана

Јаклиќ-Кланшек (Соња), Јожоца Адбељ (Мира), Марко Симќиќ (Американац), Тоне Кунтнер (Рус), Иван Језерник (Арапин)
Премиера: 6 октомври 1983 Љубљана (Прикажани 35 претстави со 11.460 посетители)

–.–.–.–.–.–.–

Алтернативна сцена – Дом Културе – „Јосип Колумбо" Ниш, „ХИ–ФИ", Горан Стефановски, превод Биљана Биљановска, режија, сцена, костими Љубиша Георгиевски, музика Мирољуб Јовановиќ
Лица: Васја Станковиќ и Аџо Ѓорчев (Борис), Десимир Станојевиќ (Матеј), Мима Вуковиќ-Куриќ (Соња), Весна Крстиќ и Биљана Вељковиќ (Мира), Љубиша Милосављевиќ (Американац), и Славиша Здравковиќ, Миливоје Даскаловиќ (Рус), Мохамед Шатоат и Исмаил Амро (Арапин). Премиера: 24 октомври 1983, Ниш

–.–.–.–.–.–.–

Народно позориште-Ријека – „ХИ–ФИ", Горан Стефановски, превод Дијана Михајлова, режисер и сценограф Владо Вукмировиќ, костими Ксенија Јеричевиќ, лектор Вера Бадурина
Лица: Фране Тадиќ (Борис), Давор Јурешко (Матеј), Марија Гемл (Соња), Оливера Болјак (Мира), Ненад Вукелиќ (Американац), Дино Вукиќ (Рус), и Едуард Черни, Живомир Личанин (Арапин)
Премиера 3 февруари 1984, Ријека

–.–.–.–.–.–.–

Народно позориште Тимочке Крајине-Зајечар, „ХИ–ФИ", Горан Стефановски, превод Биљана Биљановска, режисер Милан Богосављевиќ, сценограф, Крстомир Миловановиќ, костими Славица Лалицки, избор на музика Станимир Миличевиќ, лектор Бранивој Ѓорѓевиќ
Лица: Милан Свилар (Борис), Слободан Љубичиќ (Матеј), Милена Свилар (Соња), Анета Јосифовиќ (Мира), Рамадан Азировиќ (Американац), Радован Калезиќ (Рус), Васо Спасојевиќ (Арапин)

J. Ранѓеловиќ: Сукоб генерација-Тимок, Зајечар 2 март 1984

–.–.–.–.–.–.–

Аматерски руски театар „Дядя"-Нови Сад, „ХИ–ФИ" Горан Стефановски, превод и режија Мирон Канјух, сценограф Љубомир Сопка, костими Маја Мишевиќ, избор на музика Дјуора Дудаш, кореограф Рената Виги
Лица: Мирослав Кевежди (Борис), Звонимир Павловиќ (Матеј), Грациела Бабич (Соња), Мари Канјух (Мира), Мирко Гаднјански (Американац), Владимир Римар (Рус), Михаил Роман (Арап)
Премиера: 21 март 1984, Нови Сад

–.–.–.–.–.–.–

Покрајинско народно позориште-Приштина-Драма на српскохрватски јазик „ХИ–ФИ" Горан Стефановски, режија Јован Глигоријевиќ, сцена Милутин Костиќ, костими Славица Лалицки, избор на мутика Акиљ Коци, лектор Радован Кнежевиќ, кореограф Абдурахман Накшиќи
Лица: Ѓорѓе Миленковиќ (Борис), Љубомир Тодиќ (Матеј), Анкица Миленковиќ (Соња), Оливера Беговиќ (Мира), Маријана Самарџиќ (Мира), Стеван Ѓорѓевиќ (Американац), Миомир Радојковиќ (Рус), Угљеша Вујовиќ (Арапин)
М. Жариќ: „ХИ–ФИ"-Јединство, Приштина, 24 април 1984
М. Рамадани: „ХИ–ФИ"-Рилиндија, Приштина 25 април 1984
Премиера: 28 март 1984, Приштина

–.–.–.–.–.–.–

Хрватско Народно казалиште-Осијек-„ХИ–ФИ" Горан Стефановски, превод Дијана Михајлова, режија Силвија Вадла, сценограф Ана Копчански, костими Нинослава Видовиќ, музика Баронијан Варткес, лектор Исидор Муњин
Лица: Ицо Томљеновиќ (Борис), Дарко Милас (Матеј), Ана Станојевиќ (Соња), Мира Периќ (Мира), Иван Бркиќ (Американац), Ѓорѓе Босанац (Рус), Миленко Огњеновиќ (Арапин)
Премиера 15 јуни 1984, Осијек

–.–.–.–.–.–.–

Тиатар Дипартмент-Ајова Сити, САД, „ХИ–ФИ", Горан Стефановски, режија Тери Волкот
Премиера: Ноември 1984 г.

„Црна дупка"

Театар Стефана Јараца – Лоѓ – „Czarna dziura" Црна дупка. Горан Стефановски, превод Малгорцата Виербичка, режисер Љубиша Георгиевски, сценограф Гжегож, Малецки, музика Пјотр Хертел
Лица: Збигњев Биелски (Силјан), Хана Бјелушко (Светле), Малгорцата Рогацка-Вишњевска (Сања), Зофја Узелац (Цвета, жена на Силјан), Богуслав Сочнацки (Татко на Силјан), Ева Мировска (Мајка на Силјан), Анџеј Киерц (Перо), Грацина Валасек (Ана), Ева Вориткиевич (Магда), Дариус Сијатковски (Макса), деца
Премиера: 19 октомври 1988

–.–.–.–.–.–.–

Народно позориште – Тузла – „Црна рупа", Горан Стефановски, режија Бранко Поповиќ, сценограф Ервин Плеше, костими Снежана Ковачевиќ, избор на музика Зоран Обреновиќ, драматург, лектор Нијаз Алиспахиќ
Лица: Шукрија Бојичиќ (Силјан), Бакса Баки (Светле), Весна Милиновиќ (Сања), Олга Мустачевиќ (Цвета), Здравко Биоградлија (Отац), Деса Биоградлија (Мајка), Марко Станиќ (Перо), Анка Поповиќ (Ана), Јелена Обрадов (Магда), Ненад Томиќ (Макса)
Премиера: 3 март 1989, Тузла

–.–.–.–.–.–.–

Уоркоп Тиатар – Универзитет во Лидс, „The black hole" (Црна дупка), Горан Стефановски, режисер Пол Аткинс, Сценограф, Пол Аткинс, музика Кети Мичел, костими Кети Бароус, Џули Куки и Гај Чазан
Лица: Роб Марч (Силјан), Пепита Пајан (Светле), Франчез Бабиџ (Сања), Аријана Тоси (Цвета), Јосе Топан (таткото), Кен Дарманин (Максо), Мат Кастл (Перо), Каролин Аштон (Ана), Сара Кукерил (Магда), Моника Брај (Мајката)
Премиера: 19 февруари 1990

–.–.–.–.–.–.–

Театар Натфиз – Софија, „Черна дупка", Горан Стефановски, превод Константин Оруш, режисер Недјалко Делчев, сценограф Иван Карев, костими Весела Статкова, музика Стефан В'лдобрев
Лица: Студенти од класата на професор Крикор Азарјан: Стефан В'добрев, Красимира Кузманова, Деса Красова, Каина Русева, Николај Николов, Лилаја Лазарова, Лиза Шопова, Стефка Јакарова, Тодор Којков, Камен Донев, Иван Урумов
Премиера: 12 и 15 ноември 1992, Софија, НР Бугарија

–.–.–.–.–.–.–

Театар Студија-Илхом, Ташкент, „Черна Дыра", Горан Стефановски, режисер Бранко Брезовац, режисер по пластика Јасна Кнез, сценографија и костимографија Василиј Јурев

Лица: (Силјан)) Олег Луговски, Викторија Мајстер, Фатима Газаева, Карина Арутјунјан (Светле), Галина Луковникова Фатима Газаева (Сања), Ирина Александрова (Цвета), Александар Дубровин (Таткото), Марина Турпиштева (Мајката), Михаил Камински (Перо), Светлана Кремчанинова (Ана), Вахрам Матчанов (Магда), Рустам Нуритдинов (Макс),

Премиера на 24. мај. 1990,. во Ташкент

„Црнила"

Хрватско народно казалиште – Загреб-СР Хрватска – „Тмине" (Црнила), Коле Чашуле, превод Ангел Палашев, режија Илија Милчин, сценограф Александар Аугустинчиќ, костими Инга Костинчер-Бреговац
Лица: Јожа Грегорин (Луков), Јосиф Петричиќ (Фезлиев), Аманд Алигер (Христов), Миња Николиќ (Христова), Драган Миливојевиќ (Младиќ), Фрањо Фарук (Иван), Ана Херцигоња (Милка), Павле Богдановиќ (Методи)
Премиера: 9 јуни 1963, Загреб

–.–.–.–.–.–.–

Театар „Виспјањски"-Катовице-Полка-„Мроки" (Црнила), Коле Чашуле, режисер Љубиша Георгиевски, сценографија Бранко Костовски, костими Рада Петрова, превод Петре Наковски

Лица: Јан Бугодв (Луков) Ева Децувна (Неда), Адам Квјатковски (Фезлиев), Јан Твардовски (Младичот), Борис Барковски (Христов), Евгениуш Шатковски (Методиј), Хана Баратињска (Милка), Збислав Јанковјак (Петар)
Премиера: 18 јули 1971, Катовице

–.–.–.–.–.–.–

Народно позориште Зеница – „Црнила", Коле Чашуле, превод Ангел Палашев, сценографија и костими Радован Марушиќ и Бошко Марковиќ,
режија: Љубиша Георгиевски
Лица: Жарко Мијатовиќ (Луков), Марко Мартиновиќ (Фезлиев), Славко Михочевиќ (Христов), Ана Ѓорѓевиќ (Христова), Бошко Мариќ (Младиќ). Мухарем Осмиќ (Иван), Фарук Задиќ (Методи), Славко Авдиќ, Ивица Кукиќ, Аднан Палангиќ и Ратомир Васиљевиќ (Терористи)-Младеновиќ Миленко: У знаку домаќих аутора, Металург, Зеница 1.10.1974 год. VI, 284, стр. 11
Фретахагиќ Сеад: Македонска драма, Ослободење, Сарајево, 2.10.1974 Слободан Стојановиќ: У договору са маштом, Наша ријеч, Зеница, 2.10.1974 год., XIX, 986, стр. 9
Градимир Гојер: „Репертоарска" претстава, Наши дани, Сарајево, 3.01.1975 год.
Премиера: 25 септември 1974 (Прикажани 29 претстави во 18.541 гледач

–.–.–.–.–.–.–.–.–

Народно позориште NEPSZINHAZ Драма на српскохрватском језику-Суботица, „Црнила", Коле Чашуле, превод Ангел Д. Палашев, режисер Љубиша Георгиевски, сценограф Радован Марушиќ, костими Зоран Јовановиќ, лектор Јосип Булъовчиќ
Лица: Данило Чолиќ (Луков), Петар Радовановиќ (Фезлиев), Илија Драшковиќ (Христов), Милица Остојиќ (Христова), Милан Народиќ (Младиќ), Александар Угринов (Иван), Иван Јакочевиќ (Методи), Мирко Хуска, Милан Пинтеровиќ, Радиша Вучковиќ, Светислав Ѓорѓевиќ (терористи).
Молцер Матаус: Црнила-7 нап., Суботица, 21 февруари 1975
Иванка Рацков: Успела глумачка остварења-Суботичке новине, Суботица 21 февруари 1975,
Премиера: 14 февруари 1975, Суботица
Миодраг Кујунгиќ: Тамне судбине идеала – Дневник, Нови Сад, 25 февруари 1975

–.–.–.–.–.–.–

Народно позориште „Јоаким Вујиќ" Крагујевац-„Црнила", Коле Чашуле, превод Јово Костовски, режисер Љубиша Георгиевски, сценограф Сава Барачков, костими Ана Атанасковиќ, музички сарадник Миодраг Бранковиќ, сликарски извођач Мојсије Поповиќ
Лица: Будимир Јеремиќ (Луков), Љубомир Убавкиќ (Фезлиев), Бранко Андрејевиќ (Иван), Владанка Пендиќ (Неда), Јован Мишковиќ (Младич), Братислав Славковиќ (Методија), Миодраг Мариќ (Христов), Зоран Јуруковиќ, Власта Вуловиќ, Галиб Кршлаковиќ, Рајко Бошњаковиќ, Гавро Петровиќ, Александар Чаушевиќ (Убице)
Д. Чазиќ: Успешна премиера „Црнила" Колета Чашула-Политика-Београд 20 септември 1976
Ж. Васиљевиќ: Осуда терора-Светлост-Крагујевац, 29 септември 1976 Премиера 18 септември 1976

–.–.–.–.–.–.–

Народно позориште „Тоша Јовановиќ" Зрењанин-„Црнила", Коле Чашуле, превод Ангел Д. Палашев, режисер Димитар Станковски, сценограф Милан Вукотиќ, костими Милан Вукотиќ, музика Љупчо Константинов
Лица: Павле Вујичиќ (Луков), Будимир Пешиќ (Фезлиев), Стојадин Стојиљковиќ (Христов), Гордана Винокиќ (Христова), Првослав Заковски (Младиќ), Новак Билбија (Иван), Милоје Ивановиќ (Методи), Олга Белиќ, Анѓелко Давидовац, Светлана Вујичиќ (Убице)
Б.Г.:У жижи-проблем тероризма-Зрењанин, Зрењанин, 12 ноември 1976
Миодраг Кујунџиќ: Утваре буне пајаци театра-Дневник-Нови Сад, 14 ноември 1976
Слободан Божовиќ: Између осторије и политике-Вечерње новости, 19 ноември 1976
С. Милетиќ: Театар у пољу политичких знакова, Борба, Београд, 20 декември 1976
Премиера 10 ноември 1976, Зрењанин

–.–.–.–.–.–.–

Градско позориште – Вировитица-Драмска сцена- „Црнила", Коле Чашуле, превод Ангел Палашев, режисер и сценограф Лојзе Шпандекер, костими Анкица Ковачевиќ
Лица: А. Врбенски (Луков), И. Шупрна (Фезлиев), С. Редер (Христов), Б. Врбенски (Христова), Д. Зидар (Младиќ), Д. Врбенски (Иван), Н. Вамповац (Милка), З. Скленер (Методи)
Премиера: 3 мај 1979, Вировитица

–.–.–.–.–.–.–

Народно позориште – Титово Ужице-„Црнила", Коле Чашуле, превод Саша Маркус, режисер Ристо Мајсторов, сценограф Сава Барачков, костими Снежана Ковачевиќ, избор на музика Југослав Бошњак
Лица: Дана Кријар (Нада), Томислав Јаниќ (Иван), Деса Богдановиќ (Милка), Зорица Карајиќ (Луков), Ѓурица Савиќ (Христов), Радослав Симиќ (Фезлиев), Никола Родиќ (Методи), Светислав Јелисавчиќ (Младиќ).
Аноним: Гостовали Ужичанин-Фронт слободе Тузла, 26.02.1985 година

Премиера: 27 септември 1984, Титово Ужице

–.–.–.–.–.–.–

Народно позориште – Тимочке Крајине-Зајечар-, „Црнила", Коле Чашуле, режисер Милан Богослављевиќ, сценограф Крстомир Миловановиќ, костими Мирјана Курузовиќ
Лица: Славољуб Стојановиќ (Луков), Милан Свиларц (Фезлиев), Милош Петровиќ (Христов), Ина Поповиќ (Христова), Зоран Ѓорѓевиќ (Младиќ), Слободан Љубичиќ (Иван), Бранислава Шуклетовиќ (Милка), Божидар Драгутиновиќ (Методи)
Премиера: 14-октомври 1980 г.

„Чудовиштата од нашиот град"

Народно позориште Пирот, Сцена младих, „Чудовишта у нашем граду" Русомир Богдановски, режисер Живорад Митровиќ, сценограф, костимограф и автор на маски Борис Чершков, музика Василије Петровиќ,
Лица: Предраг Филиповиќ (Борила), Томислав Мандиќ (Гази), Зоран Живковиќ (Ларис), Драгослав Савиќ (Боги), Фарид Башиќ (Црни Нерт), Зоран Томиќ (Ван Барау), Милорад Бојин (Зан Варау), Босиљка Миљевиќ (Баба рога), Душица Поповиќ (Мајка), Марко Зубиќ (Дете), Весна Марковиќ (Јана), Стојан Младеновиќ (Јанкула)
Премиера: 25 октомври 1990, Пирот

„R"
LA PEAU DES AUTRES

(„pièce-rêve avec fusillade à la 18ème lettre de l'alphabet")

de JORDAN PLEVNES
Adaptation française: Anne Brigitte KERN
Mise en scène: Jacques SEILER

Assistante	Anne-Marie GIACALONE
Décor	Philippe MARIOGE
Costumes et accessoires	Sylvie PETIT
Musique	Alain FERON
Lumières	Philippe LACOMBE

AVEC:
par ordre d'entrée en scène

Roger MIRMONT	Maxime BRODSKI
Nicolas VAUDE	Abraham BRODSKI, le fantôme
Nadia BARENTIN	Arna BRODSKI
Marie-France SANTON	Catherine BRODSKI
Jean-Luc PORRAZ	Le Directeur du Théâtre National
Olivia BRUNAUX	Marguerite VETERVA
	Maria MALONE
Christine GUERDON	Slobodanka PRODANSKI
Jacques SEILER	Serafim PRODANSKI

ET

Alain DUMAS	Le Pompier
Isabelle ANDREANI	Jana
Christophe de MAREUIL	Abraham-fils
Eric VERDUN	Naum BRODSKI
Laurent COLLOMBERT	Le Journaliste

Премиера: Париз 1 јуни 1993 г.

Вељо КОЧИШКИ

ПРЕГЛЕД НА РЕАЛИЗИРАНА ПРОГРАМА ЗА РАБОТА НА МАКЕДОНСКИОТ НАРОДЕН ТЕАТАР ЗА 1992 ГОДИНА

ПРЕМИЕРИ И ОБНОВИ

Ансамблите на Македонскиот народен театар во календарската 1992 година на матичната сцена и во Охрид, во рамките на Охридско лето изведоа пет премиери и две обнови:

Драмски премиери

„ЖОРЖ ДАНДЕН“
Од Жан Батист Молиер, на 6 март 1992 година, на Големата сцена на театар „Центар“.
Режисер: Бранко Ставрев
„МАРТОЛОЗОТ“
Од Глигор С. Прличев, препев на Михаил Д. Петрушевски, на 24 јули 1992 г. во Охрид
Режисер: Бранко Ставрев
„СОНАТА НА СЕНИШТАТА“
Од Аугуст Стриндберг, на 22 декември 1992 година, на Големата сцена на театар „Центар“
Режисер: Стојан Стојановски к.г.

Оперски премиери

„НОРМА“
Од Винченцо Белини, на 9 Мај 1992 година – Свечено отворање на Мајските оперски вечери ’92
Режисер: Петар Штрбанов од Софија.

Балетски премиери и обнови

„БАХЧИСАРАЈСКА ФОНТАНА“ – обнова
Од Борис Асафјев на 8 февруари 1992 година.
Кореограф и режисер: Витолд Борковски од Варшава.
„ЖИЗЕЛ“ – обнова
од Адолф Адам, на 23 декември 1992 година
„ЗА НЕПОЗНАТИОТ“ (ГИЛГАМЕШ) – премиера

од мотивите од епот за Гилгамеш, на 21 декември 1992 година.
Либрето, режија, избор на музика: Владимир Милчин к.г.
Кореографија: Душанка Градишка.

ДЕЈНОСТА НА АНСАМБЛИТЕ

Ансамблите на Македонскиот народен театар, настојувајќи да ги остварат своите зацртани програмски задачи за 1992 година посебно секој ансамбл ги има реализирано следниве активности:

Драма

Драмата во реализацијата на Програмата за 1992 година на своите матични сцени, пред својата публика во Скопје покрај премиерите „Жорж Данден“ и „Соната на сеништата“ како тековни претстави изведуваше уште 7 наслова и тоа 5 на Големата сцена и 2 на Малата сцена. Претставата „Мартолозот“ како фестивалска премиера беше изведена само во Охрид, на Охридско лето 92. Интересно е да се одбележи дека Драмата во 1992 година сите свои претстави ги изведуваше на Големата и Малата сцена во театарот „Центар“.

Голема сцена

Претстава	ден на одржување на претставата	посетеност	приход	
„РИЧАРД III“	јан. 10	111	1.500	
	март 16 и 30	195; 300	8.780; 18.360	
	април 10 и 17	169; 138	16.600; 13.000	
	мај 26	270	40.500	
Вкупно:	6 прет.	посетители 1.183,	приход 98.740,00	просек 197
„ЗОРА НА ИСТОКОТ“	јан. 14 и 27	70; 368	3.340; 5.200	
	фев. 10 и 15	269; 166	16.700; 8.200	
	март 14; 21 и 25	218; 225; 273	17.700; 14.000; 600	
	април 11	65	7.800	
	мај 25	345	10.500	
	јуни 6	237	2.500	
	окт. 2; 8 и 19	226; 181; 315	2.500; 2.000; 3.500	
	ноем. 4; 20 и 20	161; 159; 247	14.300; 1.000; 76.300	
	дек. 2	163	6.000	
Вкупно:	17 прет.	посетители 3898,	приход 192.660	просек 229
„КРИК“	јан. 12; 21 и 29	257; 179; 282	5.200; 10.900; 6.400	
	февр. 3; 12 и 20	153; 152; 198	1.200; 2.990; 4.280	
	март 12; 18 и 23	257; 228; 133	400; 1.500; 8.380	
	април 4; 16 и 25	40; 153; 400	4.300; 15.600; 23.700	
	мај 6	132	4.250	
	окт. 27	102	гратис	
	ноем. 5 и 18	163; 125	4.500; 36.700	
	дек. 3	103	33.000	
Вкупно:	17 прет.	посетители 3.055,	приход 168.300,00	просек 179
„РЕКЛАМНА БАЈКА“	ноем. 7; 21; 27 и 27	249; 271; 232	75.500; 81.300; 69.600	
		245	73.500	
	дек. 5; 5	403; 392	120.900; 117.600	
Вкупно:	6 прет.	посетители 1.792,	приход 538.400,00	просек 299

„ЗАБУНИ“	ноем.	15; 17 и 25	157; 136; 345	45.800; 70.500; 102.000
	дек.	1; 16 и 23	343; 370; 370	60.500; 185.500; 185.500
Вкупно:	6 прет.	посетители 1.721,	приход 649.600,00	просек 287
„ЖОРЖ ДАНДЕН“	март	6; 9; 13;	324; 156; 139	4.600; 5.700; 13.050
		19 и 28	279 и 335	27.230; 33.200
	април	2; 15; и 27	400; 353; 400	гратис; 35.400; 41.000
	мај	5; 15; 22; и	44; 310; 182;	7.000; 10.000; 8.250
		30	180	8.250
	јуни	8	182	1.250
	окт.	15; 17; и 24	400; 318; 127	120.000; 130.000; 52.300
	ноем.	10; 19; 24; и	128; 230; 215	40.500; 98.500; 52.300;
		28	96	24.000
	дек.	4 и 24	224; 381	112.000; 190.500
Вкупно:	22 прет.	посетители 5.303,	приход 898.030	просек 241
„МАРТОЛОЗОТ“ – 24. јули 1992 – Охрид, посетители 1.500 (Охридско лето 92)				
„СОНАТА НА СЕНИШТАТА“	дек.	22 и 25	338; 147	50.500; 17.000
Вкупно:	2 прет.	посетители 485,	приход 67.500,00	просек 243
„ВЕЧЕР НА СНЕЖАНА КОНЕВСКА“ 14. дек. 1992, посетители 111, приход 2.000				
Мала сцена				
„СОЈТАРИИ“	јан.	6; 15; 23 и 30	32; 37; 49; 70	200; 700; 1.000; 4.600
	февр.	7; 13 и 21	56; 52; 60	600; 3.200; 3.200
	март	3; 20 и 31	50; 22; 67	400; 2.200; 100
	мај	29	70	гратис
	окт.	26	21	гратис
Вкупно:	12 прет.	посетители 586,	приход 16.200,00	просек 49
„КРАЈОТ НА ИГРАТА“	јан.	8; 17; 22 и 31	64; 67; 42; 68	400; 1.200; 1.100; 1.800
	февр.	6; 19; 22;	70; 65; 53;	3.400; 4.500; 3.300
		24 и 29;	38; 10	300; 1.000
	март	10; 17; 26 и 27	67; 39; 35; 59	1.700; 900; 900; 900
	април	18 и 29	19; 16	2.600; 1.800
	мај	4 и 28	50; 70	гратис; 500
	ноем.	2 и 23	34; 25	4.000; 1.000
	дек.	7 и 14	37; 30	2.000; 8.000
Вкупно:	21 прет.	посетители 964,	приход 41.300,00	просек 46

Гостувања на Драмата

Од долу дадениот преглед се гледа дека Драмата своите гостувања ги направила во рамките на фестивалот Охридско лето 92, Театарските игри „Војдан Чернодрински", Екран театар-фест, како и во рамките на воспоставената соработка со Народниот театар „Никола Вапцаров" од Благоевград – Р. Бугарија. Во рамките на обврските према градовите во Републиката Драмата гостувала во Гостивар и Тетово. На овие 11 гостувања Драмата се претставила со претставите „Зора на истокот", „Ричард III", „Крик" и премиерата „Мартолозот", која како фестивалска премиера ја изведе во рамките на Програмата на Охридско лето 92. Овие 11 претстави ги посетиле 6.450 посетители.

17.II.1992 г.	Гостивар –	„ЗОРА НА ИСТОКОТ" –	посетители	500
7.III.1992 г.	Тетово –	„ЗОРА НА ИСТОКОТ" –	посетители	500
19.IV.1992 г.	Струга –	„ЗОРА НА ИСТОКОТ" – (Екран театар – фест)	посетители	650
20.IV.1992 г.	Кичево –	„ЗОРА НА ИСТОКОТ" – (Екран театар – фест)	посетители	600
21.IV.1992 г.	Кавадарци –	„ЗОРА НА ИСТОКОТ" (Екран театар – фест)	посетители	600
22.IV.1992 г.	Струмица –	„ЗОРА НА ИСТОКОТ" – (Екран театар – фест)	посетители	600
8.V.1992 г.	Прилеп	„КРИК" (Театарски игри „Војдан Чернодрински)		600
18.V.1992 г.	Софија	„РИЧАРД III"		200
19.V.1992 г.	Дупница	„РИЧАРД III"		150
20.V.1992 г.	Благоевград	„РИЧАРД III"		550
24.VII.1992 г.	Охрид	„МАРТОЛОЗОТ" (Охридско лето 92)		1.500
	Вкупно:	11 претстави,	посетители	6.450

Соработка на Драмата
со други ансамбли

ансамбл	дата	претстава	посетеност	приход
Народен театар Битола	1. 28.II.1992	„СИРАНО ДЕ БЕРЖЕРАК"	401	33.600
	2. 20.VII.1992	„ЦЕНТРАЛЕН ЗАТВОР" Скопско лето 92	350	гратис
	3. 20.VII.1992	„КАКО СЕ СТАНУВА ЦАР" Скопско лето 92	370	гратис
	4. 25.IX.1992	„ВЕЧЕРВА ФАЛСТАФ" – МОТ 92	296	63.500
	5. 26.IX.1992	„БАЛКАНОТ НЕ Е МРТОВ"	820	120.500
	Вкупно:	5 претстави,	посетители 2.237	217.600
Народен театар Штип	1. 22.III.1992	„ТИПОТ ШТО ДОБИВА ШЛАКАНИЦА	104	15.00
	2. 28.XII.1992	„ГОЛЕМИОТ ЧИЧО"	211	20.00
	Вкупно:	2 претстави,	посетители 315	35.000

Сцена од „Жизел"

Сцена од „За непознатиот"

Народен театар Струмица	1. 7.IV.1992	„ЗВУЧНИ СЛИКИ“	87	9.600
Народен театар Куманово	1. 5.XII.1992	„КОГА“	37	2.000
Народен театар „Јордан Хаџи Константинов-Џинот“ Титов Велес	1. 8.IV.1992 2. 9.IV.1992 3. 9.XII.1992 4. 10.XII.1992	„КРЧМА ЗА ПАТОТ ЗА ЈЕВРОПА“ „БРАЧНИ ПОНУДИ“ „ЏИНОТ И СЕДУМТЕ ЏУЏИЊА“ „УТЕШЕНИЕ ГРЕШНИМ“ „ТАЖНА ВЕСТ“ И „ОРАСИ РАБОТА“	87 250 264 135	11.400 25.600 54.000 80.500
	Вкупно:	4 претстави,	посетители 736	171.500
Драмско студио „АСНОМ“ – Гостивар	1. 29.X.1992	„НОЌ НА БОГОВИТЕ“	12	4.000
Трупа при студентскиот центар – Белг.	5.XI.1992	„МАРГИТ-НЕРАЗЈАСНЕТО УБИСТВО“	370	111.000
Народен театар „Никола Вапцаров“ Благоевград-Р.Буг.	1. 3.VI.1992 2. 4.VI.1992	„ЖЕНСКО ЦАРСТВО“ „ЖЕНСКО ЦАРСТВО“	262 350	28.750 16.000
	Вкупно:	2 претстави,	посетители 612	44.750
Драмски театар Плевен-Р.Буг.	1. 30.X.1992	„РЕВИЗОР“	165	51.500
Народен театар Прилеп	1. 29.IX.1992 2. 26.XII.1992	„ПАРИТЕ СЕ ОТЕПУВАЧКА“ „ГРАДЕЊЕ ЦРКВА“	370 240	19.500 71.000
	Вкупно:	2 претстави,	посетители 610	90.500
Вкупно:		20 претстави,	посетители 5.667,	приход 997.450

123 ПРЕТСТАВИ, 25.477 ПОСЕТИТЕЛИ

Во 1992 година Драмата своите претстави ги изведуваше на Големата и Малата сцена во театар „Центар“ На матичната сцена, односно на овие две сцени Драмата има изведено:

Матична сцена:

Голема сцена:	78 претстави,	посетители 17.707,	приход 2.206.020
Мала сцена:	34 претстави,	посетители 1.590,	приход 50.740
	112 претстави,	посетители 19.297,	приход 2.256.760

Од прегледот се гледа дека во реализацијата на своите програмски задачи Драмата изведувала 7 претстави, односно наслови од Големата сцена и 2 наслови од Малата сцена. Покрај овие претстави ја изведе и фестивалската премиера „Мартолозот“ во рамките на програмата на Охридско лето 92. Во вкупниот број на претставите на Драмата е влезена како претстава на Драмата и одбележаниот 25 годишен Јубилеј на Снежана Коневска-Руси.

Покрај овие претстави на матичните сцени (големата и малата сцена), како и на Големата сцена во новиот објект на МНТ се претставија со свои претстави и 10 театри од Републиката и странство, кои изведе 209 претстави, на кои присуствувале 5.667 посетители.

Матични сцени:

Драмата на МНТ:	112 претстави,	посетители 19.257,	приход 2.256.760
Гостување на други театри	20 претстави,	посетители 5.667,	приход 997,450
Вкупно:	132 претстави,	посетители 24.964,	приход 3.254.210

Во 1992 година Драмата покрај претставите на матичните сцени гостувала изведувајќи 11 претстави во земјата и странство. на кои биле присатни 6.450 посетители.

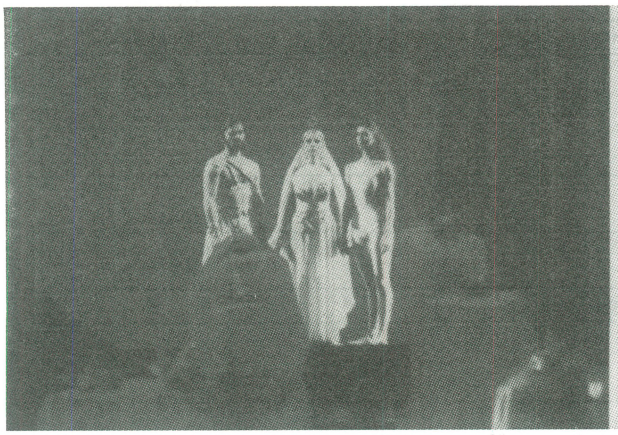
Матична сцена:	112 претстави,	19.297 посетители
Гостувања:	11 претстави,	6.450 посетители
Вкупно:	123 претстави,	26.157 посетители

Ангажираност на вработените

Реден број	Име и презиме	претстава											Вкупно
		„ЗАБУНИ“	„Ричард III“	„Зора на истокот“	„СОНАТА НА СЕ-НИШТАТА“ – прем.	„К р и к“	„ЖОРЖ ДАНДЕН“ премиера	„МАРТОЛОЗОТ“ премиера	„ВЕЧЕР СО СНЕШКО“	„СОЈТАРИИ“	„Крајот на играта“	„РЕКЛАМНА БАЈКА“	
		1.	2.	3.	4.	5.	6.	7.	8.	9.	10.	11.	
1.	Кирил Андоновски	6		18		17	22				21	6	90
2.	Петар Арсовски			7		17		1		11			36
3.	Емилија Андреева												
4.	Јусуф Гулевски		9	16			22						47
5.	Томе Витанов	6							1			6	13
6.	Гоце Влахов	6		23								6	35
7.	Катина Иванова												
8.	Чедо Камџијаш		9			17							26
9.	Соња Каранџуловска											6	6
10.	Афродита Кирјаковска												
11.	Снежана Киселичка			11								6	17
12.	Ѓорѓи Колозов			5								6	11
13.	Димитар Костов	6		23									29
14.	Душко Костовски			18			22		1				41
15.	Катерина Крстева			18								6	24
16.	Славица Ковачевиќ	6		12				1				6	25
17.	Снежана Конеска-Руси	6	9	12	2		22		1		21	6	79
18.	Кирил Коруновски					17							17
19.	Шенка Колозова												
20.	Стојна Костовска	6		8									14
21.	Киро Псалтиров	6	9	23								6	44
22.	Јоана Поповска		9			17	22		1				49
23.	Емил Рубен					17				11			28
24.	Владимир Светиев		9							11			20
25.	Мирче Доневски		9		2							6	17
26.	Чедо Христов			23									23
27.	Анче Џамбазова	6	9	23					1				39
28.	Александар Џуровски	6	9	23	2								40
29.	Александар Шехтански	6	9			17							32
30.	Александар Чамински								1		21		22
31.	Мими Таневска							1					1
32.	Јасмина Поповска				2		22		1		21		46
33.	Нино Леви	6	9	23		17					21	6	55
34.	Славко Нинов							1					1
35.	Игор Џамбазов	6											6
36.	Синоличка Трпковска		9										9
37.	Раде Мадиќ	6	9		2	17					21		55
38.	Зорица Благоевска		9	23			21						53
39.	Бранко Варошлија												
40.	Братислав Димитров												
41.	Јаглика Рајковска												
42.	Боривое Шуминовски			23			21	1		11		6	43

Во реализацијата на своите програмски обврски за 1992 година Драмата покрај своите артисти ги ангажира и следниве артисти, студенти и хористи на Операта на МНТ:

Реден број	Име и презиме	Претстава											
		1.	2.	3.	4.	5.	6.	7.	8.	9.	10.	11.	
1.	Илија Милчин					17							17
2.	Мето Јовановски					17							17
3.	Петар Темелковски		9										9
4.	Кирил Поп Христов		9	23	2	17							51
5.	Валентина Божиновска					17							17
6.	Сузана Киранџиска					17							17
7.	Тони Михајловски					17							17
8.	Владимир Ендровски	6		23									29
9.	Владимир Лазовски		9										9
10.	Славица Гацова – пијанист									11			11
11.	Никола Мадиќ		9										9
12.	Никола Ристановски						22						22
13.	Владимир Јачев						22						22
14.	Љупка Бошкова – суфлер					17							17
15.	Весна Петрушевска				2			1					3
16.	Мите Грозданов							1	1				2
17.	Диме Поповски							1					1
18.	Соња Макеларска							1					1
19.	Соња Митрова							1					1
20.	Весна Стојановска							1					1
21.	Софија Петровиќ – Бакуле							1					1
22.	Марија Димитриевска							1					1
23.	Виолета Шентева							1					1
24.	Ефка Ивановска							1					1
25.	Љубица Цветковска							1					1
26.	Светлана Георгиевска							1					1
27.	Светлана Лазаревска							1					1
28.	Перо Стратов	6			2								8
29.	Трајче Георгиев				2								2
30.	Екрем Хусеин	6											6
31.	Никола Ристановски				2								2
32.	Бранко Ѓоргиев								1				1



Сцена од „За непознатиот“

Сцена од „Жорж Данден“

О п е р а

Во 1992 година за реализација на своите програмски обврски покрај премиерата „Норма" со која ги отвори Мајските оперски вечери 92 ги изведуваше и следниве претстави од тековниот репертоар:

Голема сцена

Претстава	дата на одржувањето на прет.		посетители	приход
„МАЧОРОТ ВО ЧИЗМИ"	јан. февр.	14 4;4; 27 и 27	77 638;707 507;418;	9.620 гратис; гратис 30.120; 25.080
Вкупно:	2 претстави,	посетители 2.347,	приход 64.820,	просек 469
„ТОСКА"	јан.	18	595	2.100
„БАРОНОТ ЦИГАНИН"	јан. февр.	28 и 31 25	692;820 721	3.100; 3.100 42.720
Вкупно:	3 претстави,	посетители 2.233,	приход 48.320,	просек 744
„ТРАВИЈАТА"	март април мај окт. ноем. дек.	4 14 и 17 20 23 13 4	820 883;788 820 484 667 930	48.840 52.980;79.400 451.200 147.200 203.500 465.000
Вкупно:	7 претстави,	посетители 5.392,	приход 1.448.120,	770
„КАРМЕН"	мај окт.	7 16	814 820	318.000 241.400
Вкупно:	2 претстави,	посетители 1.634,	приход 559.400,	просек 817
„НАБУКО"	март мај	21 23	433 754	24.020 404.000
Вкупно:	2 претстави,	посетители 1.187,	приход 428.020,	просек 593
„РИГОЛЕТО"	април мај	3 16	483 660	48.500 341.600
Вкупно:	2 претстави,	посетители 1.153,	приход 390.100,	просек 576
„АИДА"	мај	31	791	430.400
„КАВАЛЕРИЈА РУСТИКАНА"	ноем. дек.	10	410 516	123.500 260.500
Вкупно:	2 претстави,	посетители 916,	приход 384.000,	просек 458
„КАРМИНА БУРАНА"	февр. март април јуни окт. ноем.	18 11 10 5 и 9 20 6	408 370 274 705;657 386 489	24.380 21.840 25.700 12.900; гратис 109.200 146.700
Вкупно:	7 претстави,	посетители 3.289,	приход 340.720,	просек 469
„КАРМИНА БУРАНА" „КОМБАНТИМЕНТО"	февр.	14	294	15.060
„НОРМА"	мај окт. ноемв.	9 9 и 13 27	799 772;530 480	37.760 280.500; 151.500 155.000
Вкупно:	4 претстави,	посетители 2.531,	приход 624.760,	просек 633
„КОНЦЕРТ НА ПОБЕДНИЦИТЕ ОД СРЕДБАТА НА МЛАДИ ОПЕРСКИ НАДЕЖИ „ТОМЧЕ ГРНЧАРОВСКИ	мај 12		279	18.000
ГАЛА ОПЕРСКИ КОНЦЕРТ Скопско лето 92	јуни 27		800	гратис
ОПЕРСКО БАЛЕТСКИ КОНЦЕРТ	дек. 11		820	гратис
Вкупно: 40 претстави, посетители 24.261, приход 4.753.820, просек 606				

Гостување на Хорот на МРТ во рамките на Програмата на МОВ 92

1. 25 мај 1992 г. „ЛИТУРГИЈА" – Хор на МРТ (фуае на МНТ) посетители 300

40 претстави, посетители 24.261

Во 1992 година Операта на својата матична сцена, Големата сцена во новиот објект на МНТ вкупно има изведено 40 претстави, односно 37 оперски претстави и 3 концерта, кои биле посетени од 24.261 посетител.

Матична сцена

Оперски претстави:	37 претстави, посетители 22.362, приход 4.752.020
Концерти:	3 концерт, посетители 1.899, приход 1.800
Вкупно:	40 претстави, посетители 24.261, приход 4.753.820

Во вкупниот број на претстави кои Операта ги има изведено во 1992 година вклучени се и претставите одржани во рамките на Мајските оперски вечери 92, Концертот на Победниците од средбата на младите оперски надежи „Томче Грнчаровски" одржан исто така во рамките на Скопско лето 92 и Оперско балетскиот концерт посветен на Патронатот на ПТТ.

Од прегледот исто така може да се види дека Операта во реализацијата на своите програмски обврски за 1992 година покрај премиерата „Норма" има изведувано уште 11 наслова, односно претстави од тековниот репертоар. Ваквата разнобразност сосема е доволна за репертоар во една календарска година, но бројот на дадените претстави во една година е испод програмираното со Програмата на Операта за 1992 година.

Како што се гледа од горниот преглед на претстави на Операта, во рамките на Програмата на МОВ 92 година на 25 мај е одржан мошне успешен концерт на Хорот на МРТ, во фуаето на новиот објект на МНТ („Литургија").

Матични сцени:

Опера: 40 претстави, посетители 24.261, приход 4.753.820
Концерт
на МРТ 1 концерт, посетители 300, приход 34.000
Вкупно: 42 прет. посетители 24.561, приход 4.787.820

Членови на хорот како
носители на улоги на солисти

Реден број	хорист-солист	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	Вкупно
1.	САШО СМИЛЕВСКИ	1		7	1								5		14
2.	ВЛАТКО ХРИСТОВСКИ												5		5
3.	ПАНЧЕ ЈОСИФОВ												5		5
4.	ТОФЕ НИКОЛОВСКИ						2			1			5		8
5.	ЗОРАН ДАСКАЛОВСКИ												5		5
6.	СЛАВЧО ДИМОВСКИ											1	5		6
7.	КОСТА МАЛЕВСКИ											1	5		6
8.	ВОЈКАН ЈОВАНОВИЌ	4											5		9
9.	ИЛИЈА РАЈКОВСКИ						2				3				5
10.	БЛАЖЕ ТОДОРОВ						2		1	7					10
11.	СОЊА МАКЕЛАРСКА						2			2					4
	Вкупно:			7	1		8		1	10	3	2	40		77

Диригенти – гости

1.	ВАНЧО ЧАВДАРСКИ	2													2
2.	ФИМЧО МУРАТОВСКИ													2	2
	Вкупно:														4

Други учесници

1.	МАРИНА СТАНКОВИЌ												5		5
2.	МАРИЈА-ЕЛЕН ПИПЕК											2			2
3.	ДАРКО ДАСКАЛОВСКИ												5		5
	Вкупно:														12

Гости во тековниот репертоар

Во подглавјето Гости во тековниот репертоар влезени се само солистите – гости во редовните претстави на Операта, несметајќи ги солистите – гости на Мајските оперски вечери, кои се дадени во подглавјето Мајски оперски вечери 92.

Реден број	с о л и с т	п р е т с т а в а													вкупно
		„Н О Р М А“ премиера	ГАЛА ОПЕРСКИ КОНЦЕРТ	„КАРМИНА БУРАНА“	„КАРМИНА БУРАНА“ „КОМБАНТИМЕНТО“	„А И Д А“	„Т Р И Г О Л Е Т О“	„Н А Б У К О“	„К А Р М Е Н“	„Т Р А В И Ј А Т А“	„БАРОНОТ ЦИГАНИН“	„Т О С К А“	„МАЧОРОТ ВО ЧИЗМИ“	„КАВАЛЕРИЈА РУСТИКАНА“	
		1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	
1.	СТОЈАН ПОПОВ првенец на Соф. оп.		1				1	1				1			4
2.	СЛОБОДАН СТАНКОВИЌ првенец на Белг. оп.			1	1										2
3.	РАДМИЛА БАКОЧЕВИЌ првенка од Белград	1													1
4.	ДУБРАВКА ЗУБОВИЌ првенка од Белг. оп.								1						1
5.	СВЕТЛАНА ЛОВЧЕВИЌ солиска од Белград		1												1
6.	ДРАГАНА КРСТИЌ солистка од Белград		1												1
7.	МИОДРАГ МИЛАНОВИЌ солист од Белг. оп.													1	1
8.	СЛАВОЉУБ КОЦИЌ првак на Операта од Нови Сад						1								1
9.	ВЕРА ВИТКАЈ – КОВАЧ првенка од Нови Сад	2													2
10.	ПЕТАР БАКАЛЏИЕВ првак на Соф оп.							1							1
11.	БОРИСЛАВ АЛЕКСАНДРОВ солист од Софија			5					1						6
12.	ИРИНА НИКОЛА првенка на Операта од Тирана		1												1
	В к у п н о:	3	4	6	1		2	2	2	2		1		1	22
	Солисти од Скопје														
1	БЛАГОЈА НИКОЛОВСКИ			1											1
2.	МИХАЈЛО АРСЕНСКИ										3				1
3.	ЈОРДАН ТОДОРОВСКИ							1							1
4.	ДИМИТАР МАРИНОВСКИ												1		
5.	СНЕЖАНА ИСАКОВА												5		5
	В к у п н о:			1				1			3		5	1	11

Ангажираноста на вработените во работните единици на Операта

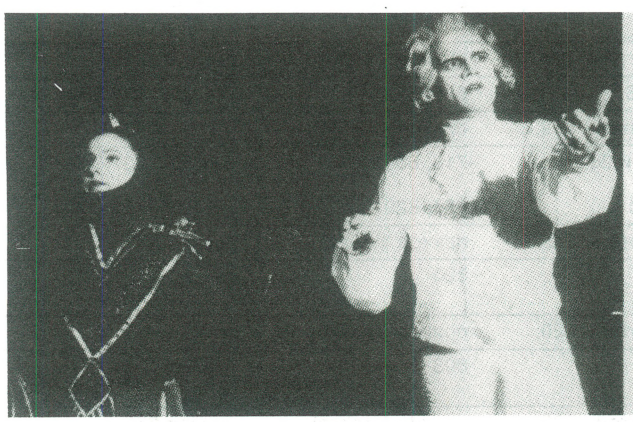
Во реализацијата на Програмата на Операта за 1992 година вработените во работните единки беа ангажирани подеднакво, но не и доволно:

Солисти

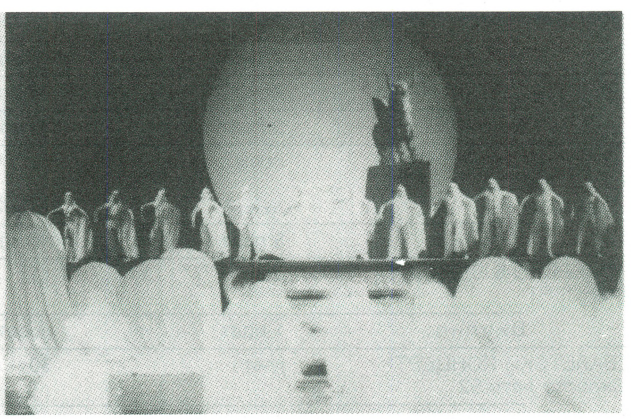
Реден број	солист	претстава													Вкупно
		„НОРМА" – премиера	ГАЛА ОПЕРСКИ КОНЦЕРТ	„КАРМИНА БУРАНА"	„КАРМИНА БУРАНА" „КОМБАНТИМЕНТО"	„А И Д А"	„Р И Г О Л Е Т О"	„Н А Б У К О"	„К А Р М Е Н"	„Т Р А В И Ј А Т А"	„БАРОНОТ ЦИГАНИН"	„Т О С К А"	„МАЧОРОТ В ЧИЗМИ"	„КАВАЛЕРИЈА РУСТИКАНА"	
1.	АНАСТАСИЈА ДИМИТРОВА	1													1
2.	ИСКРА БОЖИНОВСКА										1				1
3.	АНАСТАЗИЈА МУХИЌ	4	2		1		2	2	1		1			2	15
4.	ЛИЛЈАНА ЗЕНДЕЛСКА		1						2		1	1		2	7
5.	НИКОЛА ГАГОВ	3	1		1			1	1	6	3	1			17
6.	СИМЕОН ГУГУЛОВСКИ		1						1					2	4
7.	МИОМИР ТАСИЌ									5					5
8.	ИЛИЈА ЦРВЕНОВ														
9.	СВЕТЛАНА ДОНКОВСКА		1					1			1		5		8
10.	МИРА БУНАРЏИЕВА		1	3						4	2				10
11.	БРАНКИЦА ТОДЕВСКА								1						1
12.	ДРАГАН ШОЈЛЕВ									3	3		5		11
13.	КИРЈУ ЛИЛЈАКОВСКИ			2			2		1	5	3	1	5		19
14.	БРАНКО ПОПГЕОРГИЕВ			3	1		2	1	2	5	3	1			18
15.	ЛАЗАР БЕЛЕВСКИ	3						2	2	6	3	1	5		22
16.	СЛАВИЦА ПЕТРОВСКА		2	4	1		1			1					9
17.	ЛИДИЈА НАЦОВСКА	3					1		2	6	2		5	2	20
18.	ЈОАНА ТУНТЕВА								1	7					8
19.	АВРАМОВСКА ЕМИЛИЈА														
20.	МИЛКА ВУКИЧЕВИЌ														
21.	ЗОРИЦА СТОШИЌ	2					2	1	1	1	3			1	10

Диригенти

1.	ТОМИСЛАВ ШОПОВ									2	2		5		9
2.	АЛЕКСАНДАР ЛЕКОВСКИ	3		7	1				2	2					15
3.	ТАДЕУШ КОЗЛОВСКИ	1					1	1		2	3				8



Сцена од „Соната за сеништата"



Сцена од „За непознатиот"

Работна единка
ОРКЕСТАР

Во 1992 година оркестарот на Операта за реализација на програмските обврски (40 претстави) одржала 69 заеднички проби. Исто така оркестарот учествуваше и во реализација на 13 балетски претстави за кои одржа 27 проби.

Работна единка
ХОР

Хорот на Операта за подготовка на премиерата „Норма" и претставите одржани во тековниот репертоар (39 претстави) одржа 50 заеднички проби на целиот ансамбл.

Балет

Зацртаните програмски обврски за 1992 година Балетот ги реализира со изведување на следниве балетски претстави:

Голема сцена

Претстава	дата на одржувањето на прет.		посетеност	приход
„ПИНК ФЛОЈД"	јан.	11 и 26	402; 638;	32.470; 48.970
		13 и 24	498; 667	32.150; 55.530
	февр.	11 и 26	726; 489	48.800; 33.380
	март	5 и 17	582; 659	40.670; 48.170
	април	4 и 14	341; 756	37.200; 63.400
	јуни	16	545	21.500
	окт.	1 и 6	683; 680	168.000; 188.400
	ноем.	30	722	252.000
Вкупно:	14 прет.	посетители 8.388,	приход 1.070.640	просек 599
„ЗОДИЈАК"	јан.	11	348	21.100
	фев.	1	820	700
	март	24	820	49.380
Вкупно:	3 прет.	посетители 1.988,	приход 61.180,	просек 663
„ДОН КИХОТ"	јан.	22	580	1.200
	февр.	22	737	67.500
	март	27	815	47.360
	мај	27	625	97.000
Вкупно:	4 прет.	посетители 2.757,	приход 213.060,	просек 689
„БАХЧИСАРАЈСКА ФОНТАНА"	февр.	8 и 20	680; 759	5.600; 40.220
Вкупно:	2 прет.	посетители 1.439	приход 45.820,	просек 719
„СНЕЖАНА И СЕДУМТЕ ЏУЏИЊА"	март	13 и 20	890; 814	52.800; 47.640
	април	1 и 7	273; 610	26.200; 57.000
	окт.	28 и 29	506; 572	137.100; 167.000
	ноем.	3	478	130.300
Вкупно:	7 прет.	посетители 4.143,	приход 618.040,	просек 592
„ЛЕБЕДОВО ЕЗЕРО"	април	24 и 30	930; 818	78.100; 76.900
	мај	15	773	452.000
Вкупно:	3 прет.	посетители 2.521,	приход 607.000,	просек 840
„КАРМИНА БУРАНА"	февр.	18	394	23.180
	март	11	371	21.900
	април	10	274	25.600
	јуни	5 и 9	705; 657	12.900; гратис
	окт.	20	386	109.200
	ноем.	6	489	146.700
Вкупно:	7 прет.	посетители 3.289,	приход 340.720,	просек 469
„КАРМИНА БУРАНА" „КОМБАНТИМЕНТО"	февр.	14	294	13.980
Вкупно:	1 прет.	посетители 294,	приход 13.980,	просек 294
„ЖИЗЕЛ"	дек.	23 и 26	526; 373	263.000; 186.500
Вкупно:	2 прет.	посетители 899,	приход 449.500,	просек 445
„ЗА НЕПОЗНАТИОТ" („ГИЛГАМЕШ")	ноем.	21; 24 и 26	716; 663; 494	331.500; 237.800; 154.500
	дек.	17 и 21	554; 820	227.500; 402.000
Вкупно:	5 прет.	посетители 3.247	приход 1.353.300,	просек 649
„ОПЕРСКО БАЛЕТСКИ КОНЦЕРТ"	дек.	11	820	гратис
Вкупно:	1 прет.	посетители 820,	приход (гратис),	просек 820
„БАЛЕТСКИ КОНЦЕРТ" Скопско лето 92	јуни	30	808	гратис
Вкупно:	1 прет.	посетители 808,	приход (гратис),	просек 808

Гостувања на Балетот

Во 1992 година покрај претставите кои ги одржа на матичната сцена Балетот со претставата „Пинг Флојд" зема учество и на фестивалот Охридско лето 92, театарските игри „Војдан Чернодрински" 92, гостуваше во Нови Сад и Белград, како и во Битола. Вкупно одржа 5 претстави на балетот Пинг Флојд, кои беа посетени од 4.000 посетители.

1.III.1992 г.	Нови Сад – СРЈ	– „Пинг Флојд" – посетители 700
2.III.1992 г.	Белград – СРЈ	– „Пинг Флојд" – посетители 1.000
7.III.1992 г.	Прилеп	– „Пинг Флојд" – посетители 600
	Театарски игри	– „Војдан Чернодрински"
14.VII.1992 г.	Охрид	– „Пинг Флојд" – посетители 800
X.1992 г.	Битола	– „Пинг Флојд" – посетители 900

Вкупно: 5 претстави, посетители 4.000

56 претстави, 34.881 посетители

Како што се гледа од долуприложениот преглед Балетот во 1992 година вкупно има одржано 51 претстава на својата матична сцена. Големата сцена на МНТ, од кои 49 се балетски претстави и 2 балетски концерти, кои ги следеле, односно гледале 34.881 посетител или во просек на една претстава присуствувале 606 посетители.

Матична сцена:

Балетски претстави:	49 претстави,	посетители 29.253	приход 5.757.750
концерт:	2 концерта,	посетители 1.628,	приход (Гратис)
Вкупно:	51 претстава,	посетители 30.881,	приход 5.757.750

Ансамблот на Балетот со својата континуирана работа во 1992 година не само што ја исполни зацртаната Програма за работа, туку тој ја има и натфрлено, одржувајќи повеќе претстави од предвидените. Благодарејќи на одговорниот однос на сите вработени во ансамблот, на нивната континуирана работа, на доброто планирана на Дирекцијата ансамблот на Балетот не само што доследно ги реализираше зацртаните програмски задачи со месечните репертоари, туку тој настојуваше да го одржи веќе постигнатиот квалитет на претставите, што најдобро го потврдува доста добрата посетеност на балетските претстави. Исто така за одбележување е и доста разноврсниот репертоар на Балетот. Имено, покрај премиерата „За непознатиот" Балетот во 1992 година како тековни претстави изведуваше уште 9 наслова. Ваквиот разноврсен репертоар на Балетот допринесе ансамблот извонредно да комуницира со својата публика.

Од подглавјето Гостувања на Балетот се гледа дека Балетот во 1992 година направил 5 гостувања.

Матична сцена:	51 претстава,	посетители 30.881,	приход 5.797.750
Гостувања:	5 претстави,	посетители 4.000,	
Вкупно:	56 претстави,	посетители 34.881,	приход 5.757.750

Балетот покрај одржаните 56 претстави во 1992 година зема учество и во реализацијата на оперските претстави на Опера, во кои зема учество и балетскиот ансамбл. Така во 1992 година солистите на балетот и ансамбловите играчи земаа учество во _____ оперски претстави.

Единствено што може да му се забележи на ансамблот на Балетот е тоа што од вкупно одржаните 56 претстави само 13 претстави извел со учество на оркестарот на Опера. Балетот сите претстави кои ги одржа по завршувањето на Мајските оперски вечери ги изведуваше со лента. Така и претставите кои дотогаш одеа со оркестарот на Опера, Балетот ги изведуваше со лента. Така и обновата на „Жизел", како и „Снежана и седумте џуџиња" одеа на лента. Секако ваквиот однос на Балетот спрема Опера, односно оркестарот на Опера нема оправдување, бидејќи квалитетот на овие претстави не беше на нивото кое сме навикнати да ги гледаме. Причина за ваквиот однос на Балетот се необезбедените средства за плаќање на хонорарите на музичарите. Овој несакан проблем би требало да се надмине, за што е потребно да се ангажира театарот во целина.

Гостувања во тековниот репертоар

Ансамблот на Балетот во реализацијата на програмата за работа за 1992 година, покрај тоа што во балетските претстави ги имаше во целост ангажирано својот ансамбл, во пооделни претстави ангажира и гости-солисти, кои ги толкуваа главните улоги во претставите. Така покрај гостите на Мајските оперски вечери во тековниот репертоар ги има ангажирано и следните солисти: АШХЕНТ АТАЛАНЦ (Китри)- Белград и КОНСТАНТИН КОСТЈУКОВ (Базил)-Киев во балетот „Дон Кихот" на 22.II.1992; ВЛАДИМИР АЛБЕРТИНОВ (Базил)-Софија во балетот „Дон Кихот" на 27.III.1992; ВЛАДИМИР БАСАНОВ – Софија, АЛТИН КАФТЕРИ – Тирана, ИЛИЈА ТАЧАРИ-Тирана, КРАСЕН КРСТЕВ – Софија и ВЛАДИМИР АЛБЕРТОВ РОЖЕ-Софија во Балетскиот концерт одржан во рамките на Скопско лето на 30.VI.92.

МАЈСКИ ОПЕРСКИ ВЕЧЕРИ 92

Концепцијата на овогодишните Мајски оперски вечери може да се рече беше условена од политички и економски состојби, прекинатите сообраќајни комуникации и блокади, особено изразени во однос на републиките од бившата Југославија и материјалната ограниченост која најповеќе се одрази во културата, та и во нашата манифестација.

Затоа Операта како организатор на Мајските оперски вечери оваа година се определи за концепцијата блиска до првобитната ориентација на оваа манифестација. За потсетување, првите МОВ, всушност беа презентирање на солистичките екипи на оперските куќи од Балканот, со исклучок на претставата „Аида", како финална претстава во која секогаш имало интернационален состав на солисти. Подоцна, со цел да се надмине постигнатиот квалитет на претставите, а и на публиката да и донесеме нешто „ново" во составот на солистичките екипи на претставите, се ориентиравме кон создавање на солистички екипи со интернационален состав за секоја претстава.

Поради гореспоменатите причини, Операта оваа година, програмата ја концепира сублимирајќи ги двете концепции, односно концепциски ориентации. Така нашата публика оваа година на Мајските оперски вечери можеше да проследи претстави со солистички екипи од Балканот, но и солисти од Милано, Минхен, Новосибирск и др.

И покрај се она што се случуваше околу нас и оваа година не изостана она што по традиција се правеше на Свеченото отварање на манифестацијата. Така на 9 мај на платото, пред зградата на МНТ, пред многубројните љубители на оперската уметност, пред нашата верна публика беше одржан сиот церемонијал, кој по традиција се одржува пред самото отварање на манифестацијата. Не изостанаа звуците на фанфарите интонирајќи го популарниот рефрен од операта „Аида", не изостана подигањето на фестивалското знаме и запалениот фестивалски огон, пригодниот поздравен збор на министерот за култура д-р Цветан Грозданов. На крајот на отварањето со кореографска точка по музика на „Леб и сол", а во кореографија на Олга Милосавлева наста-пија учениците на балетскиот педагог, професорот Елисавета Кушовска од Музичко балетскиот училишен центар „Илија Николовски–Луј".

Во поздравната реч министерот Грозданов меѓудругото посебно ја истакна отвореноста на македонскиот културен простор за универзални вредности не само во оперската уметност, туку и во сите асоцијации во уметноста воопшто. Тој понатаму истакна дека треба да се стремиме да го вреднуваме квалитетот, избегнувајќи го провинциското затварање што во уметноста не само што е невозможно, туку и непотребно. Отварањето како наша определба истакна д-р Грозданов не е во спротивност со негувањето на музичките квалитети и потенцијали што ги има Македонија, што најдобро го потврди оваа наша манифестација. Така понатаму министерот ја истакна и глобалната подршка што Мајските оперски вечери ја имаат од македонската културна политика, која не само на оваа манифестација и го овозможува континуитетот, туку и на сите други кои веќе го имаат постигнато потребното меѓународно признато ниво.

Потоа пред публиката на првата вечер се претстави Операта на МНТ, која како домаќин ја изведе премиерата „Норма" од Винченцо Белини, под диригентство на Александар Лековски. Во насловната улога настапи првенката на нашата Опера Анастасија Димитрова, на која оваа претстава и беше последно нејзино настапување како наша првенка пред нејзиното заминување во пензија. За посебно одбележување на оваа премиера се новата мошне успешна режиска постановка на режисерот од Софија Петар Штрбанов, новата сценографска постановка на Живоин Трајановиќ, кореографската постановка на балетскиот ансамбл подготвена од Снежана Филиповска, како и мошне успешното деби на младиот хорист, овој пат како солист басот Војкан Јовановиќ, кој ја толкуваше улогата на Оровез. Неговиот настап остави силен впечаток кај публиката и критиката. Во ова деби Јовановиќ покажа дека поседува убав гласовен материјал, формирана басовска боја на гласот и од него се очекува мошне брзо да прерасне во бас кој ќе ги носи сите главни улоги во нашата Опера.

Како придружен дел на манифестацијата на 12 мај беше одржан Концертот на победниците на Средбата на младите оперски надежи „Томче Грнчаровски". Предходниот ден на 11 мај во салата на ФМУ беше одржан аудициониот концерт, на кој покрај аудиционата комисија во состав на солистот Симеон Гугуловски (претседател) и членовите Благоја Николовски, Милка Ефтимова, Фимчо Муратовски (професори на ФМУ) и солистката во пензија Павлина Апостолова беа присатни и сосема мал број на посетители. Откако беа преслушани сите кандидати Аудиционата комисија донесе одлука на концертот на 12 мај со придружба на оркестарот на Операта да настапат солистите: ИРИНА НИКОЛА (сопран) и ФРАЊО ЛУФИ (бас) од Тирана МАРИНА ЦВЕТКОВА (сопран) и МАРИО ХРИСТОВ (баритон) од Софија; АЛЕКСАНДРА СТАМЕНКОВИЌ (сопран), ЉИЉАНА АНТОНИЕВИЌ (сопран) и ВАЛЕНТИНА МИЛЕНКОВИЌ (сопран) од Белград и студентите на ФМУ од Скопје ВЕСНА ГИНОВСКА (сопран), ВОЈКАН ЈОВАНОВИЌ (бас) и тенорите МИХАЈЛО АРСЕНСКИ и ЗОРАН СОТИРОВ. Со концертот раководеше и дирижираше и овој пат како и во сите предходни години диригентот Фимчо Муратовски. По успешното изведување на Концертот, аудиционата комисија утредента на 13 мај се состана и ја донесе следнава одлука: 1. И се препорачува на Дирекцијата на Операта, со оглед на позитивниот впечаток и зрелоста на уметничкото остварување покажано на Концертот на 12 мај, настап на концерт или со комплетна улога од претставите што се на тековниот репертоар на Операта на следните учесници: Фрањо Луфи и Ирина Никола од Тирана, Мартина Цветкова од Софија и Весна Гиновска од Скопје и 2. На наредните средби да остане одредбата кандидатите на концертот-преслушување со пијано (аудициониот концерт) да настапат со по две оперски арии, од кои една треба обврзно да биде од репертоарот на Операта на МНТ.

Најпознатиот балет од П. И. Чајковски, а најдраго гледаниот од нашата публика „Лебедово езеро" и оваа година се најде на програмата на Вечерите. На 14 мај во оваа балетска претстава како гости се претставија АШХЕНТ АТАЛАНЦ од Белград во улогата на Одета (како замена на најавената Јелена Филипјева од Киев), како принц Зигфрид КОНСТАНТИН КОСТЈУКОВ од Киев, а во улога на шутот ВЛАДИМИР АЛБЕРТОВ РОЖЕ од Софија. Настапот на овие реномирани солисти остави извонредни впечатоци кај нашата публика, која со долготрајни и бурни аплаузи, та дури и извици „браво", „браво" топло го награди нивното успешно претставување во овој балет. Ваквиот успешен настап на гостите се очекуваше, бидејќи тие се солисти кои веќе имаат постигнато голем успех и рејтинг во светот.

На 16 мај во Вердиевата опера „Риголето" се претстави солистичка екипа од Минхен. Во насловната улога настапи АНУШАХ ГОЛЕСОРСКИ, во улогата на Џилда НИКОЛ ФЕРНЕР ВЕЈТ, а во улогата на Војводата ЏУЛИЕРМО ДОМИНГЕЗ. Со претставата раководеше диригентот ВАНЧО ЧАВДАРСКИ од Белград. За настапот на баритонот Голесорски критичарот Владо Чучков вели:... Тој како Риголето, од петни жили го имитираше својот силен, звучен метален баритон, со прилично сомнителни делови на нискиот пеачки регистар, но со таква вокална интензивност, што публиката беше тотално ничкосана, падна на... на коленици"! На крајот од својот критички осврт Чучков вели: „Се на се, добра претстава... задоволна публика. Тоа е тоа што треба да биде"!. Значи, по мошне успешното претставување на оваа солистичка екипа од Минхен во овој жесток „Риголето" не изостанаа и аплаузите кои беа исто така „жестоки" и бурни упатени од нашата публика до гостите и диригентот Чавдарски.

На 20 мај во „Травијата" која бездруго по традиција привлече најмногубројна публика како што вели младата критичарка Викица Костова во својот критички осврт „ПО 21 МАЈСКИ ОПЕРСКИ ВЕЧЕРИ", пред се заради гостите од Милано

(Миланска скала) ПАУЛА СКОЛЕРА во улогата на Виолета Валери, ФРАНЧИСКО КАЗАНОВА како Алфред Жермон и ЏОРЏИО ЛОРМИ како Жорж Жермон. За оваа претстава, односно за настапите на солистите од Милано Владо Чучков вели: „Но она што се случи на овогодишнава „Травијата", во рамките на МОВ, докажа дека скопската публика не само што знае што е доброто и убавото. туку таа знае тоа високото да го вреднува, да го почитува, се разбира искажувајќи го сето тоа преку аплаузи штѳ овој пат не беа вербални, куртуазни". Понатаму тој вели: „Тој аплауз секако произлезе не само од гласовните вредности на секој од тројцата гости, не е само плод на нивната безпрекорна артистичка игра и блескавиот сценски имиџ, комплетиран со инвентивни и богати костимографски решенија, туку е и резултат на еден особено тенкосетивен однос кон Верди и неговата „Травијата".

На 23 мај во операта „Набуко" се претстави солистичката екипа на Државната опера од Истамбул со солистите МЕТЕ УГУР (Набуко), АТИЛА МАНИДЗАДЕ (Захарие) и ЕНДЕР АРИМАН (Абигаела), а под диригентство на РЕНАТО ПАЛУМБО. За оваа претстава во својот осврт Костова вели: „... солистите од Истамбул, напросто не одговорија на вонредното залагање на диригентот Ренато Палумбо, инако впечатливо супериорен во поглед на водењето со целокупното дејство".

Како пропратен дел на Вечерите на 25 мај како исклучителен музички настан може да се рече беше настапот на Хорот на Македонската радио–телевизија, под диригентство на Александар Лековски кој мошне успешно за прв пат ја изведе „Литургијата" по Јован Златоуст од Петар Илич Чајковски. Со изведувањето на овој концерт, кој извонредно беше прифатен и поздравен од многубројната публика може да се рече дека на некој начин се промовира нов простор за одржување на вакви хорски и други концерти, а тоа е фуаето на МНТ.

Во балетот „Дон Кихот" на 27 мај наместо да настапат како гости како што беше објавено на почетокот на манифестацијата солистите од Русија (Новосибирск) Татјана Кладничкина и Владимир Глигорјев, пред фестивалската публика се претставија солистите од Софија МИЛЕНА СИМЕОНОВА (Китри), ЈАСЕН ВАЛЧАНОВ (Базил), како и диригентот БОРИС СПАСОВ. До оваа несакана замена дојде заради тоа што солистите од Русија пред доаѓањето во Скопје требаше да настапат во Сараево. Но за жал поради настаните во Босна и Херцеговина сите врски се прекинаа и ние како организатори не бевме во можност просто да ги пронајдеме овие „залутани" уметници.

Последната вечер на Мајските оперски вечери 92 беше по традиција отстапена на Вердиевата „Аида", но овој пат не во интернационален состав на солисти, туку со солистичка екипа од Букурешт, под диригентство на извонредниот диригент ЈОН ЈАНКУ исто така од Романија. На оваа „Аида" како гости се претставија солистите САНДРА ШАНДРУ, МИХАИЛ МОНТЕАНУ, АНА ОРОЗ, ПОМПЕЈ ХРШТЕАНУ, ЕМИЛ ЈУРАШКИ и МИРЧЕ МОЈСА. За жал нашата публика овој пат не беше во можност да ја проследи насловната улога во изведба на извонредната Миоара Кортез Давид, која во последен момент поради болест го откажа своето учество. Поради болест не настапи во оваа претстава и Корнел Соловестру во улогата на Рамфис. И оваа година интересот кај публиката за оваа претстава не изостана. Исто така за одбележување во оваа претстава се настапот на извонредно впечатливиот Рамфис пренесен во солистот – тенорот Помпеј Хрштеану и извонредното дирижирање, односно водење на претставата од страна на диригентот Јон Јанку. Овој диригент просто ја воодушеви публиката со начинот на водењето на претставата. Претставата ја дирижираше без партитура, и со големо мајсторство успеваше да ги обедини сите сегменти – учесници во претставата. Со еден збор претставата ја водеше маестрално, за што публиката при секое негово јавување на сцената, односно во оркестарот со долготрајни аплаузи го поздравуваше, а по завршувањето на претставата и по неговото појавување на сцената со долги овации „браво", „браво" таа му се заблагодари за сето уживање што тој посебно им го овозможи на оваа претстава.

На Мајските оперски вечери 92 беа изведени следниве претстави и концерти:

9.5.1992 г.

„НОРМА" од Винченцо Белини – премиера – Свечено отварање на МОВ 92. Диригент Александар Лековски, режисер Петар Штрбанов (Софија), сценограф Живоин Трајановиќ, костимограф Јелена Патрногиќ, кореограф Снежана Филиповска. Лица: АНАСТАСИЈА ДИМИТРОВА (Норма), НИКОЛА ГАГОВ (Полион), АНАСТАЗИЈА МУХИЌ (Адалџиза), ВОЈКАН ЈОВАНОВИЌ (оровез), ЛИДИЈА НАЦОВСКА (Клотилда) и ЛАЗАР БЕЛЕВСКИ (Флавио).

12.5.1992 г.

КОНЦЕРТ НА ПОБЕДНИЦИТЕ НА СРЕДБАТА МЛАДИ ОПЕРСКИ НАДЕЖИ „ТОМЧЕ ГРНЧАРОВСКИ", диригент Фимчо Муратовски.

Програма и учесници:

I дел

В. А. Моцарт: „Свадбата на Фигаро" – Арија на Грофицата – ВЕСНА ГИНОВСКА

В. А. Моцарт: „Грабнување од Сарајот" – Арија на Осман – ВОЈКАН ЈОВАНОВИЌ

Џ. Росини: „Севилскиот бербер" – Каватина на Розина – ЉИЉАНА АНТОНИЕВИЌ

Џ. Верди: „Риголето" – Арија на Војводата од Мантова – ЗОРАН СОТИРОВ

Џ. Пучини: „Боеми" – Арија на Мими (II чин) – АЛЕКСАНДРА СТАМЕНКОВИЌ

Џ. Верди: „Дон Карлос" – Монолог на Филип – ФРАЊО ЛУФИ

II дел

Џ. Верди: „Трубадур" – Арија на Леонора – ВАЛЕНТИНА МИЛЕНКОВИЌ

П. И. Чајковски: „Евгениј Оњегин" – Арија на Ленски – МИХАЈЛО АРСЕНСКИ

Џ. Верди: „Аида" – Арија на Аида – МАРИНА ЦВЕТКОВА

Џ. Верди: „Дон Карлос" – Сцена на смртта на Родриго – МАРИО ХРИСТОВ

П. Маскањи: „Кавалерија Рустикана" – Арија на Сантуца – ИРИНА НИКОЛА

Џ. Верди: „Севилскиот бербер" – Арија на Дон Базилио – ФРАЊО ЛУФИ

14.5.1992 г.

„ЛЕБЕДОВО ЕЗЕРО" од П. И. Чајковски. Диригент Александар Лековски Гости: АШХЕНТ АТАЛАНИ (Одета) – Белград, КОНСТАНТИН КОСТЈУКОВ (Принц Зигфрид) – Киев, ВЛАДИМИР АЛБЕРТОВ РОЖЕ (Шут) – Софија и ИЛИР ШАЧИРИ (Па де труа) – Тирана

16.5.1992 г.

„РИГОЛЕТО" од Џузепе Верди. Диригент ВАНЧО ЧАВДАРСКИ – Белград. Гости: ЏУЛИЕРМО ДОМИНГЕЗ (Војводата од Мантова) – Минхен, АНУШАК ГОЛЕСОРСКИ (Риголето) – Минхен, НИКОЛ ФЕРНЕР ВЕЈТ (Џилда) – Минхен.

20.5.1992 г.

„ТРАВИЈАТА" од Џузепе Верди. Диригент Томислав Шопов. Гости: ПАОЛА СКАЛЕРА (Виолета Валери) – Милано, ФРАНЧИСКО КАЗАНОВА (Алфред Жермон) – Милано, и ЏОРЏИО ЛОРМИ (Жорж Жермон) – Милано.

23.5.1992 г.

„НАБУКО" од Џузепе Верди. Диригент РЕНАТО ПАЛУМБО – Милано. Гости: МЕТЕ УГУР (Набуко) – Истамбул, АТИЛА МАНИДЗАДЕ (Захарие) – Истамбул и ЕНДЕР АРИМАН (Абигаела) – Истамбул.

25.5.1992 г.

„ЛИТУРГИЈА" од Петар Илич Чајковски, по Свети Јован Златоуст. Диригент Александар Лековски. Настап на Хорот на Македонската радио и телевизија. (фуае на МНТ).

27.5.1992 г.

„ДОН КИХОТ" од Лудвиг Минкус. Диригент БОРИС СПАСОВ – Софија. Гости: МИЛЕНА СИМЕОНОВА (Китри) – Софија, и ЈАСЕН ВАЛЧАНОВ (Базил) – Софија.

31.5.1992 г.

„АИДА" од Џузепе Верди. Диригент ЈОН ЈАНКУ – Букурешт. Гости: МИРЧА МОЈСА (Фараонот), АНА ОРОЗ (Амнерис), САНДА ШАНДРУ (Аида), МИХАИЛ МАНТЕАНУ (Радамез), ПОМПЕЈ ХРШТЕАНУ (Рамфис) и ЕМИЛ ЈУРАШКУ (Амонастро).

На мајските оперски вечери 92 како што се гледа и од долуприложениот преглед биле изведени 9 претстави: 5

опери, 2 балета и 2 концерта. Петте оперски претстави ги следеле 3.830 посетители или во просек 766 посетители на претстава, двете балетски претстави ги следеле 1.398 посетители или во просек 699 посетители на претстава и двата концерта ги следеле 579 посетители или во просек по 270 посетители на концерт. Мајските оперски вечери вкупно ги следеле 5.809 посетители или во просек 645 посетители на претстава.

На Мајските оперски вечери 92 покрај нашите солисти кои учествуваа во реализацијата на Програмата земаа учество и 32 гости од странство, од кои 22 оперски солисти, 6 балетски солисти и 4 диригента, како и уште 4 оперски солисти и 1 диригент од Скопје.

За одбележување се и двата настана кои организаторот ги воведе како новина за време на одржувањето на Вечерите. Имено на 9 мај пред платото на театарот беше инсталиран видео бумот, со кој сакавме да ги пренесуваме претставите, а со тоа да и овозможиме следење на истите од страна на љубителите на оперската уметност, односно посетителите кои не ќе беа во можност заради големиот интерес да дојдат до влезници. Се беше направено за реализирање на оваа новина на Вечерите. Но поради недоволното искуство и некои технички пречки не успеавме да ја реализираме оваа новина во целост. Истата делумно беше реализирана, но не на платото како што беше замислено, туку во фуаето на театарот. Така публиката која не успеа да дојде до влезници на претставите, а која стоеше пред влезот на театарот надевајќи се да дојде до влезен билет по отпочнувањето на претставата беше пуштена во фуаето за да ги следи претставите кои беа пренесувани со видео бумот. Квалитетот на преносот не беше на очекуваното ниво, но сепак оваа новина беше поздравена од нашата верна публика. И друга новина на Вечерите беше одржана во фуаето на театарот. Имено, по претставата „Дон Кихот" беше организирана и одржана Модна ревија, на која беа претставени пред фестивалската публика креациите на студентите на завршната година на отсекот Модно креирање на Факултетот за ликовна уметност.

На крајот може да се заклучи правејќи ја оваа ретроспектива на Мајските оперски вечери 92 дека оваа наша манифестација та дури и во ваквите осложнети и отежнати услови и оваа година потврди дека е веќе прекрасната во манифестација чии програмски и концепциски определби ги надмина балканските културни простори добивајќи европска димензија.

Преглед
на Мајските оперски вечери 92

	бр. на претстави	посетеност	приход	просек
оперски претстави	5 п	3.830	1.664.960,00	766
балетски претстави	2	1.398	549.000,00	699
концерти	2	579	52.000,00	270
Вкупно:	9	5.807	2.265.960,00	645

229 ПРЕТСТАВИ, 80.074 ПОСЕТИТЕЛИ

Севкупните активности на нашите ансамбли во 1992 година би можеле да ги сублимираме во два прегледа и тоа: Преглед за бројот и посетеноста на претставите изведени од нашите ансамбли и Преглед за гостувањата на други ансамбли на нашите сцени.

Преглед
за бројот и посетеноста на претставите
изведени од нашите ансамбли во 1992 г.

Драма

	Голема сцена			Мала сцена			Гостувања		Вкупно
месец	бр. на прет.	посет.	приход	бр. на прет.	посет.	приход	бр. на прет.	посет.	одржани претстави
јануари	6	1.267	32.540	8	429	13.540			14
февруари	5	938	64.130	8	416	19.500	1	500	14
март	13	3.081	137.500	7	339	7.100	1	500	21
април	9	1.951	157.400	2	35	4.000	4	2.450	15
мај	7	1.459	97.350	3	190	500	4	1.500	14
јуни	2	419	3.750						2
јули	1	500					1	1.500	2
септември									
октомври	7	1.669	310.300	1	26				8
ноември	16	3.160	315.800	3	88	5.500			19
декември	12	3.363	1.079.000	2	67	10.000			14
Вкупно:	78	17.807	2.013.140	34	1.590	50.140	11	6.430	123
Опера									
јануари	4	2.184	17.920						4
февруари	7	3.693	137.900						7
март	5	3.320	475.680						5
април	3	1.545	153.600						3
мај	6	4.109	1.682.960						6
јуни	3	2.160	12.900						3
октомври	5	3.002	929.800						5
ноември	4	2.037	627.700						4
декември	3	2.266	725.500						3

Вкупно:	40	24.316	4.763.960			40
Балет						
јануари	6	3.133	191.420			6
февруари	8	4.900	233.360			8
март	7	4.951	307.920	2	1.700	9
април	7	3.902	364.400			7
мај	2	1.398	549.000	1	800	3
јуни	4	2.715	53.150			4
јули				1	800	1
октомври	5	2.827	767.700	1	700	6
ноември	6	3.562	1.252.800			6
декември	6	3.493	2.078.000			6
Вкупно:	51	30.881	5.797.750	5	4.000	56

Од приложениот преглед произлегува следнава рекапитулација за реализираните програмски задачи на ансамблите во 1992 година:

Матична сцена

Драма:	Голема сцена –	78 претстави,	посетеност 17.807,	приход	2.197.770
	Мала сцена –	34 претстави,	посетеност 1.590,	приход	50.740
Опера:	Голема сцена –	40 претстави,	посетеност 24.316,	приход	4.763.960
Балет:	Голема сцена –	51 претстави,	посетеност 30.881,	приход	5.797.750
Вкупно:		203 претстави,	посетеност 74.594,	приход	12.810.220

Од рекапитулацијата се гледа дека Драмата во 1992 година исклучиво ги користела двете сцени во театар „Центар" (Големата и малата сцена), а додека Операта и Балетот своите претстави ги изведувала на Големата сцена во новиот објект на МНТ. Во 1992 година Драмата на Големата сцена извела 78 претстави, а на Малата сцена 34 претстави, кои биле посетени од 1.590 посетители. Вкупно во 1992 година Драмата на двете сцени извеле 112 претстави, на кои присаствувале 67.577 посетители. Исто така се гледа дека Операта во оваа година има изведено 40 претстави, кои биле посетени од 24.316 посетители, а додека пак Балетот извел 51 претстава, на кои присаствувале 30.881 посетител. Во просек на една оперска претстава биле присатни 608 посетители, а додека пак на една балетска претстава во просек биле присатни 618 посетители. Ансамблите на МНТ во календарската 1992 година на своите матични сцени имаат вкупно изведено 203 претстави, на кои присаствувале 72.224 посетители.

Од приложениот преглед исто така се гледа дека нашите ансамбли во изминатата година покрај претставите на матичните сцени со претстави од редовниот репертоар имаат гостувано во повеќе градови во земјата и странство. Така Драмата има направено 11 гостувања, на кои изведувала претстави од тековниот репертоар и една премиера („Мартолозот" на Охридското лето 92). На овие 11 изведени претстави присаствувале повеќе од 6.480 посетители.

Во 1992 година Балетот извел 5 гостувања, претставувајќи се со својата најнова премиера „Пинг Флојд" (1991 г.), на кои биле присатни 4.000 посетители. Операта оваа година не извела ниту едно гостување.

Ансамблите на МНТ во 1992 година на матичните сцени и гостувањата извеле:

123 драмски претстави, посетители 25.877
40 оперски претстави, посетители 24.316
56 балетски претстави, посетители 34.881

Вкупно: 229 претстави, посетители 80.074

Од Прегледот за гостувањата на други ансамбли на нашите сцени се гледа дека во изминатата 1992 година на нашите сцени по разни поводи настапувале и други ансамбли од нашата Република и странство. Во оваа година на нашите сцени изведени се вкупно 20 претстави и еден концерт (Хорот на Македонската радио и телевизија во рамките на МОВ 92 се претставени со „Литургијата").

Преглед
на гостувањата на други ансамбли
на сцените на МНТ во 1992 година

месец	Драмски			Оперски		
	бр. на прет.	посетеност	приход	бр на прет.	посетеност,	приход
февруари	1	401	33.600			
март	1	104	15.000			
април	3	424	46.600			
мај				1	300	34.000
јуни	4	1.332	44.750			
септември	3	1.480	202.750			
октомври	3	547	166.500			
декември	5	1.379	488.500			
Вкупно:	20	5.667	997.450	1	300	34.000

АНСАМБЛОВИ ГОСТУВАЊА КАЈ НАС

На нашите сцени покрај настапите на нашите ансамбли настапувале и други ансамбли од земјата и странство. Така во 1992 година на нашите сцени се претставија следните ансамбли:

Драмски

театар	дата	претстава	посетеност
Народен театар Битола	1. 28.II.1992	„СИРАНО ДЕ БЕРЖЕРАК“	401
	2. 20.VII.1992	„ЦЕНТРАЛЕН ЗАТВОР“ Скопско лето 92	350
	3. 20.VII.1992	„КАКО СЕ СТАНУВА ЦАР“ Скопско лето 92	370
	4. 25.IX.1992	„ВЕЧЕРВА ФАЛСТАФ“ МОТ 92	296
	5. 26.IX.1992	„БАЛКАНОТ НЕ Е МРТОВ“	820
Вкупно:	5 претстави,		посетители 2.237
Народен театар Штип	1. 22.III.1992	„ТИПОТ ШТО ДОБИВА ШЛАКАНИЦА“	104,
	2. 28.XII.1992	„ГОЛЕМИОТ ЧИЧКО“	211
Вкупно:	2 претстави,		посетеност 315
Народен театар Струмица	1. 7.IV.1992	„ЗВУЧНИ СЛИКИ“	87
Народен театар Куманово	1. 5.XII.1992	„КОГА“	37
Народен театар „Јордан Хаџи Константинов – Џинот“ Титов Велес	1. 8.IV .1992	„КРЧМА ЗА ПАТОТ ЗА ЈЕВРОПА“	87
	2. 9.IV .1992	„БРАЧНИ ПОНУДИ“	250
	3. 9.XII.1992	„ЏИНОТ И СЕДУМТЕ ЏУЏИЊА“	264
	4. 10.XII.1992	„УТЕШЕНИЕ ГРЕШНИМ“ „ТАЖНА ВЕСТ“ и „ОРАСИ РАБОТА“	135
Вкупно:	4 претстави,		посетеност 736
Драмско студио „АСНОМ“ – Гостивар	1. 29.X.1992	„НОЌ НА БОГОВИТЕ“	12
Трупа при Студентскиот центар Белград	1. 5.X.1992	„МАРГИТ-НЕРАЗЈАСНЕТО УБИСТВО“ МОТ 92	370
Народен театар „Никола Вапцаров“ Благоевград-Р.Буг.	1. 3.VI.1992	„ЖЕНСКО ЦАРСТВО“	262
	2. 4.VI.1992	„ЖЕНСКО ЦАРСТВО“	350
Вкупно:	2 претстави,		посетеност 612
Драмски театар Плевен-Р.Буг.	1. 30.X.1992	„РЕВИЗОР“	165
Народен театар Прилеп	1. 29.IX.1992	„ПАРИТЕ СЕ ОТЕПУВАЧКА“ – МОТ	370
	2. 26.XII.1992	„ГРАДЕЊЕ ЦРКВА“	240
Вкупно:	2 претстави,		посетеност 610
ВКУПНО:	20 претстави	посетители 5.667	
Оперски			
Хор на МРТ	1. 25.V.1992	„ЛИТУРГИЈА“	посетеност 300
ВКУПНО:	21 претстава		посетители 5.967

УЧЕСТВО НА ФЕСТИВАЛИ И МАНИФЕСТАЦИИ

Нашите ансамбли во 1992 година земаа учество на следниве фестивали и манифестации:

Екран театар фест, гостување со претставата „Зора на истокот“ во градовите: 19.IV.во Струга, на 20.IV. во Кичево, на 21.IV. во Кавадарци и на 22.IV. во Струмица.

Театарски игри „Војдан Чернодрински“ 92 – Прилеп, „Крик“ (8.V.)

Театарски игри „Војдан Чернодрински“ 92 – Прилеп, како пропратна претстава Балетот ја изведе претставата „Пинг Флојд“ (17.V.).

Скопско лето 92–Скопје, „ГАЛА ОПЕРСКИ КОНЦЕРТ“, на кој покрај нашите солисти, земаа учество и солисти гости: Ирини Никола (сопран) од Тирана, Светлана Ловчевиќ (сопран) од Белград и Стојан Попов (баритон) од Софија. Гала оперскиот концерт се одржа во Куршумли ан на 27.VI.1992 год.

Скопско лето 92 – Скопје – 30.VI.1992 „Балетски концерт“, на кој покрај наши солисти настапија како гости и солистите: Владимир Басонов од Софија, Алтин Кавтели од Тирана, Илија Тачари од Тирана, Красен Крстев од Софија и Владимир Албертов – Роже од Софија. (Голема сцена нов објект на МНТ).

Скопско лето 92 – Скопје – 3.VII. „Жорж Данден“ – (Куршумли ан).

Охридско лето 92 – Охрид, „Пинг Флојд“ на 14.VII.

Охридско лето 92 – Охрид, 24.VII. Драмата ја изведе фестивалската премиера „Мартолозот“.

На гореспоменатите фестивали и манифестации кои се одржаа во Републиката нашите ансамбли изведоа вкупно 9 претстави, од кои и една фестивалска премиера и 2 концерта (оперски и балетски). Овие настапи на нашите ансамбли ги проследија 6.558 посетители.

ОДБЕЛЕЖАНИ ЈУБИЛЕИ

Балетот во оваа календарска година го одбележа Јубилејот 25 години уметничка дејност на првенката на нашиот балет ЈАГОДА СЛАНЕВА. На 8.II.1992 година во обновената претстава за овој повод „Бахчисарајска фонтана" за последен пат толкувајќи ја улогата Марија свечено го прослави својот Јубилеј 25 години уметничка дејност. Истовремено овој нејзин настап претставуваше и нејзино збогување од сцената и публиката пред нејзиното заминување во пензија. По овој повод беше направен уметнички плакат и беше издадена монографија посветена на славеникот Јагода Сланева.

Драмата на 14.XII.1992 година на Големата сцена на театарот „Центар" го одбележа 20- годишниот Јубилеј (20 години уметничка дејност) на артистката Снежана Конеска – Руси. Имено, таа вечер, „ВЕЧЕР НА СНЕШКА" под кое име беше одбележан 20- годишниот јубилеј на нашата артистка Снежана Конеска. Овој Јубилеј се совпадна и со добивањето на наградата 13 ноември, која ѝ беше доделена за нејзиното уметничко достигнување во 1992 година. Така одбележувајќи ѝ го мошне драгиот Јубилеј нашата публика истовремено ѝ ја честиташе и наградата 13 Ноември.

Таа вечер, Снежана Конеска мошне успешно направи, по свој избор мал колаж од нејзините главни улоги кои ги одиграле во нашиот Театар и театарот во Штип. Извонредниот избор на фрагменти од пооделни претстави на Драмата и Операта на МНТ, во кои толкува улоги на невеста го нарече „Варијација на невестата", вклучувајќи ја и вечната тема „белото и црното" преку улогата во претставата „Големиот чичо" на сцената на Народниот театар во Штип. Во изборот на колажот беа вклучени и ансамблот на народни песни и ора „Орце Николов" и октетот „Македонија". Во одбележувањето на Јубилејот земаа учество и артистите Томе Витанов, Анче Џамбазова, Александар Чамински, Мите Гроздановски, Бранко Ѓорчев и Јоана Поповска. Програмата ја водеше артистот Томе Витанов.

По одбележувањето накусо може да се резимира дека Јубилејот на Снежана Конеска – Руси беше извонредно осмислен и достоинствено одбележан, но и дека му недостасуваше потребниот публицитет и информираност на публиката (не беа изготвени уметнички плакат за Јубилејот и мала монографија посветена на славеникот и нејзината 20-годишна уметничка дејност).

УЧЕСТВО НА НАТПРЕВАРИ

Балетот со свои балетски уметници учествуваше од 15 до 30 јули на Меѓународниот балетски фестивал во Варна–Р. Бугарија. На овој фестивал се претставија нашите солисти: Ирена Ветерова, Катерина Кипровска, Александра Георгиевска и Искра Шукарева, кои настапија со своите колеги од Бугарија Алберто Владимир–Роже, Владимир Басонов и Красен Крстев.

– Солистите на Балетот Ирена Ветерова, Искра Шукарева, Лора Стојанова, Катерина Кипровска, Александра Георгиевска и Горан Божинов земаа учество на V Меѓународен балетски натпревар во Париз–Франција од 5 до 10 декември, кој се одржа на сцената „Комик". На овој натпревар во финалето се пласира Ирена Ветерова.

НАГРАДИ И ПРИЗНАНИЈА

Во 1992 година како резултат на постигнатите резултати во уметничката дејност добиени се следниве индивидуални и колективни награди и признанија:

– СНЕЖАНА КОНЕВСКА – РУСИ актер на Драмата на МНТ е добитник на највисокото признание на град Скопје, наградата 13 Ноември. Наградата ѝ е доделена за особени остварувања и придонес во унапредувањето и афирмацијата на драмската уметност.

– ЕЛЕНА ДОНЧЕВА, костимограф на Операта е добитник на наградата за костимографско остварување во претставата „Нажалена фамилија" во изведба на театарот „Јордан Хаџи Константинов–Џинот" од Титов Велес, изведена на Театарските игри „Војдан Чернодрински" 92.

– Фестивалската премиера „МАРТОЛОЗОТ" изведена на Охридско лето 92 како фестивалска премиера како најуспешна претстава на фестивалот е добитник на наградата „Изида", која за прв пат оваа година ја доделува весникот Нова Македонија.

– Исто така премиерата „МАРТОЛОЗОТ" е добитник на наградата 7 Ноември, која ја доделува Собранието на град Охрид.

ПРОМОЦИИ

Операта на МНТ со единствена цел стимулирање на домашното творештво и збогатување на својот репертоар и во оваа година продолжи со промовирање на музичко сценски дела понудени од страна на домашните автори. Така оваа година беше промовирано единственото понудено дело:

12.II.1992 година – Промоција на мјузиклот „МАКЕДОНСКА БАЛАДА" од Борис Танасков.

Учесници во промовирањето, односно презентирањето на овој мјузикл беа: Томислав Шопов, Томе Витанов и Снежана Коневска–Руси, толкувајќи на драмскиот текст и авторот како водител.

На преслушувањето беа присатни членовите на Уметничкиот совет на Операта, во состав: Слободан Костурски–директор на Операта, диригентите Александар Лековски и Томислав Шопов, солистката Светлана Донковска, концерт мајсторите Стеван Нешковски, Тасе Стојановски, хористот Блаже Тодоров и костимографот Елена Дончева. На промоцијата беа присатни и доста заинтересирани љубители на оперската уметност.

ИЗДАВАЧКА ДЕЈНОСТ

Македонскиот народен театар во календарската 1992 година во својата издавачка дејност ги издаде:

– Монографијата посветена на 25-годишниот Јубилеј на првенката на Балетот Јагода Сланева „25 ГОДИНИ УМЕТНИЧКА ДЕЈНОСТ".

– Каталогот 21 Мајски оперски вечери.

– Годишникот на Македонскиот народен театар за 1991 година.

ИЗЛОЖБИ

Во организација на МНТ во фуаето на Театарот беа приредени следниве изложби:

– 14 ноември – организирана изложба под наслов „Цртежи и туш".

– Од 17 до 23 декември беше одржана изложба на уметникот Вања Петрушевска под наслов „Маслена техника"

– 24 декември беше одржана еднодневна изложба посветена на ГРО „Бетон"

– 26 декември во фуаето на театарот изложија свои експонати 10 реномирани уметници на „ЈУКАН".

ДРУГИ НАСТАНИ

– Од 12 до 14 јануари 1992 година на Големата сцена во новиот објект на МНТ во режија на Слободан Унковски беше направен Портрет на првенците на нашиот балет Зоица Пуровска и Зоран Велевски.

– На 30 април 1992 година во претставата „Лебедово езеро" за прв пат настапија балетскиот пар Тања Вуисиќ и Борис Божинов во улогите на Одета и Зифрид.

– Во оваа година во Балетот заминаа во пензија балетските уметници Јагода Сланева, Снежана Сопотска–Шијак и Тони Баталаков. Во Драмата во пензија замина Чедо Камџијаш, а се вработи артистот Игор Џамбазов.

Вељо КОЧИШКИ

IN MEMORIAM

д-р МИОДРАГ МИЦЕВ (1934-1992)

Во зенитот на своето творештво неочекувано згасна животот на еминентниот македонски психијатар д-р Миодраг Мицев, кој во театарската јавност кај нас е познат и мошне ценет како драмски автор, како публицист и како педагог (предаваше и на Факултетот за драмски уметности во Скопје).

Во оставнина Мицев ни остави неколку драмски дел, од кои попознати се неговите драмски текстови: „Лиза, Лиза", „Моралист" и „Вертиго". Некои од нив беа реализирани во Куманово и Скопје (Драмскиот театар и Тетарот на народностите – Турска драма), а своја сценска презентација доживееја и надвор од границите на нашата Република.

Покрај импозантниот број написи од областа на психијатријата и психоанализата и освен убаво примената книга „Интимно за мажот", од перото на д-р Миодраг Мицев се појави и книгата „Психоанализа и театар" (изд. „Просветно дело", Скопје 1978 г.), која е настаната како резултат на неговото искуство и долгогодишно другарување со театарот. Во оваа ретка и несекојдневна книга тој ги согледува психолошките аспекти на сценската уметност низ анализата на интерперсоналните односи на творечкиот процес и во комуникација сцена – публика. „Театарот е еден вид психолошка лабораторија – ќе забележи во својот уводен текст Миодраг Мицев, – во која се оживуваат вистинските принципи како неразделен дел од нашето секојдневие". Интересно е да се одбележи и тоа дека книгава за која станува збор не е посветена исклучиво само на театарските творци, туку и на оние кои театарот го сакаат и покажуваат интерес за психолошките настани во човековата егзистенција, – да се послужиме со зборовите изнесе и во кратката белешка за авторот на книгата „Психоанализа и тетар" од д-р Миодраг Мицев.

За извонредното значење на книгата „Психоанализа и театар" од д-р Миодраг Мицев може да послужи и следново мислење на реномираниот македонски режисер и професор на Факултетот за драмски уметности во Скопје – Љубиша Георгиевски: „Среде општиот недостиг на интердисциплинарни трудови, а посебно среде тоталната пустелија на каква и да е теоретска мисла од областа на театарот кај нас, оваа книга се појавува како неверојатен обид да се осветли еден бескрајно интересен однос на два битни феномена: психоанализата како наука и театарот како врвна уметничка манифестација на човекот".

И. И.

ВЕСКА ВРТЕВА (1937 - 1993 г.)

Во бел крепсатенски фустан, врз бела крепсатенска постела, петнаесет минути вџашен гледам во умирачката на Голда Тевје од ПАМИНАЊНАЈА МОЛИТВА на Шољем Алејкум.

Умира една народна артистка во театарот ЛЕНКОМ во Москва на висок професионален ниво, гради гроб на вишна рида.

Ми игра во театарскиот бинокл тоа лице со широко отворени очи што пее, се смее, испушта душа на некој Фанатастичен начин, а потоа таа душа делена лебди над еврејскиот погром, над спакуваното семејство избркано од родниот дом, се вселува во солзите и брчките на Шагал., Марк Захаров, Бабељ, Тевје, како бел, женски виолинист на покривот на светот, како дух...

По претставата долго се враќам со московското метро на крајот на Речној вогзал.

Во телефонски разговор ја примам веста за прераната смрт на Веска Вртева.

Тешко заспивам среде поразителната социјална опстановка на Русија. И тогаш, во трошка од сонот, Веска го зазема местото на Голда Тевје. Ја исполнува или испразнува нејзината ролја на бела смрт. Шета низ претставата како флуид, ја има и ја нема, пее, плаче, нервнички и се смее, ме буди, ме влече низ тунелот на спомените.

Бев многу млад кога ја напишав пиесата „Обиди се во надеж".

Самиот ја поставив на сцената на струмичкиот театар.

„Во оваа свежина доминираа особено Веска Вртева и Чедо Христов" – пишуваше критика. „Наспроти сите други личности, девојката Емилија трпеливо верува во иднината на Слободан.

Сугестивната игра на Веска Вртева и тоталното соживување со вистински солзи..." А потоа: Луси Краун, Недоразбирање, Кула Вавилонска, Вилата Лала, Лето, Борјана, Луѓе и кучиња, Матуранти.

„Матуранти" и донесе награда. Наградата ја однесе во Скопје.

Во Македонскиот народен театар речиси немаше претстава во која не настапуваше Веска Вртев.

Крвава македонска свадба, Стапица за осум беспомошни жени, Време од вашиот живот, Играта на наредникот Мазгрејв, кандила и родан, Sидот, водата, Зајдисонце, Макавејските празници, Посета на старата дама, Денови од животот...

Умре незадоволна од театарот.
Тоа е нејзиниот основен имиџ,
А кој во театарот и кога бил задоволен?
Театарот е убавина за оние што го посматраат. За оние што го живеат е средновековна инквизација.

Веска во тој однос не е исклучок.
Знаеше да псуе и да проштева.
Лош човек не може да биде добар уметник, говореше Станиславски. Таа констатација долго и до здодева ја проверувавме.
Знаеше фандак сено да го раздели на две.
Ролјите што не ги изгира ги живееше во животот.
Исчезнувањето од мапата на стариот струмички театар, денес распродаден за кафепростории, стоматолошки центри, гулабарници, подразбира и исчезнување на неколку мајстори од сцената на тој **непознат** театар. По Думов и Гогов, од таа сцена, кадешто ја почна, ја разви и ја качи на степен на поширок македонски интерес глумата, замина засекогаш и Веска Втева.

Црниот повод ме враќа во лавиринтите на тој автентичен театар каде младата, талентирана и перспективна примадона долго време до ролја во ролја, во навистина широк актерски дијапазон, од селски моми до пропаднати градски пеачки, играјќи и на седумдест и две селски сцени на струмичката театарска околија – живееше во најинтензивната смисла на зборот. Тоа богато време за театарот едноставно го осиромашуваше или речиси го исфрлаше од употреба личниот живот.

Веска Вртева буди спомени за тоа време во кое беше забрането да се одржи дури и сопственото венчавање или да се забременува (актерката да стане мајка) без одобрение на дирекцијата на театарот. За оние што се исчудуваат на ваквите реченици ќе дообјасниме дека програмата на тој театар беше набиена со толку многу репертоарна содржина и толку ангажмани, а актери имаше многу малку, што беше нормално да се појде ниту на закопот на најблиските.

Едно такво време, во кое оддома се носеше и вазата и вештачкиот цвет, и свеченият фустан и старата шапка за да се оствари ликот или сцената, беше старт во театарскиот крос на актерката Веска Вртева. Од друга страна тоа значеше и време во кое го калеше актерот, по системи кои многу, многу подоцна, поновите театарски стремежи ќе ги

наметнат како некаква авангарда. Уште попрецизно, беше тоа време на првиот струмички ентузијаст и академски образован актер и режисер Ацо Алексов, кој од Белград се врати во својата родна Струмица да им биде самиот професор, училиште или академија на многу актери кои здраво докажаа дека до смртта ќе живеат повеќе во одбрана на театарот одошто на својот личен живот. Еден забележителен, лудо фанатичен, „студент" на Алексовата академија беше и Веска Вртева, која не случајно триумфираше во спомнатите француски „Матуранти", по што ќе биде врбувана од страна на МНТ. Ако додадеме уште дека тој избор за центарот на театарот на Македонија го направија компетенции какви што беа Милчин, Костаров, Прличко и други, ќе биде јасно зошто првенката на струмичкиот народен театар својата кариера ја продолжи во Скопје директно како Цвета во „Крвава македонска свадба" или директно во главна улога.
Во Скопје Вртева влегува од улога во улога и на театарската сцена и во бројни проекти на ТВ и филмот.
За нејзиниот живот ќе биде важна уште една македонска особеност. Имено, битката за високо училиште за театарски кадри дефинитивно ќе биде изборна, па така, како во секоја сериозно простудирана драма, ќе се роди конфликтот генерациски, академски – неакадемски и слично, што ќе го покачува крвниот притисок и првенците ќе ги потиснува кон епизодистите, за да ја закрепне ужасната вечна логика на протестот, јадот и чемерот, напрегнатоста на нервниот систем. Цената за употреба на себеси во уметноста ти била прескапа.

Веска Вртева остана борец за улози до крајот на својот живот, кој немаше смисла да заврши толку рано. Ако се каравме понекогаш или често – тоа беше поради огромната љубов кон театарот. Некој рече дека демократијата во театарот ја јаде слободата, зашто сите сакаме да го играме царот.
Таква е вистината. Црна.
Но ако само заборавот е смрт, а споменот живот, ќе ја паметиме Веска за да знаеме што е гнев, незадоволство од себеси или жилавост во грозморниот двобој со животот, особено уметничкиот живот што го парчосува спокојството.
Театарското дело на Веска Вртева ќе го споменуваме како збир на одиграни и мечтаени улози, како активно учество во комплетноит развиток на нашиот театар пред неговата црвена завеса и зад неговата црна кулиса.
Не и бев на закопот.
Ме спречи Москва.
Последен пат ја видов кога и ја подарив мојата театарска книга во која оваа скица станува идна глава за неа. Беше тоа „старата" Веска: воинствена дури и со свеста дека и се наближува крајот.
Оваа МОЛИТВА ЗА ПОМЕН е знак за обврска спрема Веска Вртева која учествуваше во речиси сите проекти во кои и самиот учествував.
Независно што „новото" време не натера да се „загосподиниме", Веска беше голем другар, уметник и човек која изгоре на кладата на вжештената вљубеност во Талија.

Бранко Ставрев

IN MEMORIAM

МИНУ УГРИНОВСКА

Вчудовидени и поразени сме од страшниот податок дека те нема веќе. Не сакаме да се соочиме со тој факт, но празнината што остана по тебе е толку видлива и болна, секојдневно поголема и помачна. Оти ти, иако беше кратко меѓу нас, остави полнеж и значење што ретки се тие кои тоа го сториле иако со децении сновале околу. Ти за сите нас што те познававме беше потврда за животот, блесок во тмурната неизвесност што не опкружува, светлина во надежта, триумф во стремежот кон творештвото.

И живееше за него.

Трагата што ја остави во него иако во кусо време уште долго ќе биде извесна и трајна. Изигра две улози, во „Парите се отепувачка" (Кате) и во „Градење Црква", (Божана), велелепна и достоинствена Божана, онаа што од сцената зрачеше љубов за луѓето, зрачеше неовоземност, онаа што чиневме не гази на штиците туку е над нив и што најпосле се вознесува, станува Ангел Божји.

И можеби тука е клучот, можноста за логика во твојата смрт, во нестанувањето. Можеби на Господ Бог му требаше вистински ангел небесен, па тој те одбра тебе.

Инаку како да го оправдаме за нас кобниот миг. Како да ја сфатиме нежноста и нетрајноста на човекот, особено на оној за кој сметаме дека е најнужно да трае и да не радува, да не облагородува со својата просветленост и прозрачност, како да ја подублажиме болката по тебе, кога ти и твојата појава беа мелемот за страдањата. Многумина, и оние што беа најблиску до тебе, и оние од партерот го почувствуваа тоа.

И сега, пред непобитното безмилосниот податок дека физички те нема меѓу нас, останува неизбришливоста во сеќавањето, останува чувството што охрабрува, влева зрнце верба, надеж за некаква иднина тоа што постоеле луѓе каква што беше ти, луѓе што на животот, не се она до што се допираат му влеваат ведрина, смисла и го оправдуваат човечкото постоење. Покажа дека животот има вредност единствено ако се остварува низ безмерна љубов. Премлада, штотуку зачекорена во животот, остануваш во нашето паметење како личност достојна за почит и воодушевување. Покажа како треба да се сака професијата, како до целта се стигнува со труд и постојано учење. Иташе од Струмица кон Прилеп за да ја изиграш за последен пат Божана, за последен пат да не израдува твоето присуство. Иташе назад кон Струмица, за утредента на пробата да бидеш прва меѓу првите. А таму требаше да ја играш Богородица. Ете, такви свети улоги ти беа предодредени, заради твојот лик и заради твојата душа.

И сега, празнина.

На сцената, во просторот, во душите од твоите колеги, артистите, кај сите оние, што макар еднаш те беа виделе. Но, ако сме осудени да го прифатиме твоето отсуство, тоа ќе биде само еден долг пат во нашето помнење и благодарност што те имавме меѓу нас.

Т. Крстески

ПРЕГЛЕД НА РЕПЕРТОАРОТ НА ТЕАТРИТЕ ВО МАКЕДОНИЈА

НАРОДЕН ТЕАТАР – БИТОЛА

ЛОПЕ ДЕ ВЕГА

ЉУБОМОРА И ЉУБОВ

Македонска праизведаба
Превод од англиски: Љубица Арсовска – Теодосиевска
Режија: СЛОБОДАН УНКОВСКИ
Сценографија: МИОДРАГ ТАБАЧКИ
Костимографија: АНГЕЛИНА АТЛАГИЌ
Избор на музика: ХРИСТО БОЈАЏИЕВ

ЛИЦА

ДИАНА, Графица од Белфлор.....СОЊА МИХАЈЛОВА
ТЕОДОРО, нејзин секретар.....ПЕТАР ГОРКО
ФЕДЕРИКО, граф.....МЕТОДИЈА МАРКОВСКИ
ЛЕОНИДО, негов слуга....САШО ОГНЕНОВСКИ
РИКАРДО, маркиз.....БОРИС ЧОРЕВСКИ
ЧЕЛИО, негов слуга.....ДУШКО ЈОВАНОВИЌ
ЛУДОВИКО, граф.....ИЉКО СТЕФАНОВСКИ
ОКТАВИО, домаќин кај Диана.....СРЕБРЕ ЃАКОВСКИ
ФАБИО, маж на Диана....СЛОБОДАН СТЕПАНОВСКИ
ТРИСТАН, слуга на Тодоро.....ПЕТАР МИРЧЕВСКИ
МАРЧЕКА, слугинка на Диана.....ВАЛЕНТИНА ЃЕРОСКА
ДОРОТЕА.....ЈУЛИЈАНА СТЕФАНОВА
АНАРДА.....СОЊА ОШАВКОВА
КАМИЛО, слуга на Лудовико.....МИХАЈЛО ПЕТРОВСКИ

ИНСПИЦИЕНТ: БОНЕ СТОЈЧЕВСКИ
СУФЛЕР: ЗОРКА ЃАКОВСКА
ПРЕМИЕРА: 30.10.1992 Г.

ЖОРЖ ФЕЈДО

МИСИР

ПРЕВОД: ИРЕНА СТЕФАНОВСКА

РЕЖИЈА: КОЛЕ АНГЕЛОВСКИ
СЦЕНОГРАФИЈА: ВАЛЕНТИН СВЕТОЗАРЕВ
КОСТИМОГРАФИЈА: БЛАГОЈ МИЦЕВСКИ
ИЗБОР НА МУЗИКА: ХРИСТО БОЈАЏИЕВ
СВЕТЛО: ИЛИЈА ДИМОВСКИ

ЛИЦА:..... ПЕТАР МИРЧЕВСКИ
ВАТЛЕН..... ВАЛЕНТИНА ЃЕРОСКА
ЛИСЈЕНА..... САШО ОГНЕНОВСКИ
РЕДИЈОН..... БОРИС ЧОРЕВСКИ
ПОНТАЊАК..... ЈУЛИЈАНА СТЕФАНОВА
ЖАН..... ДУШКО ЈОВАНОВИЌ
Г-дин ПОНТАЊАК..... ИЛКО СТЕФАНОВСКИ
Г-ѓа МЕРИ СОЛДИЊАК.. СОЊА ОШАВКОВА
АРМАНДИНА..... СОЊА МИХАЈЛОВА
Г-дин ПЕНШАР..... МЕТОДИЈА МАРКОВСКИ
Г-ѓа ПЕНШАР..... МЕНКА БОЈАЏИЕВА
УПРАВНИКОТ НА ХОТЕ-

ЛОТ..... МИХАЈЛО ПЕТРОВСКИ
ВИКТОР..... ПЕТАР ГОРКО
КЛАРА ..... РАДОЈКА ДИМЕСКА
ЖЕРОМ ..... ПЕТАР СТОЈКОВ
ИНСПЕКТОРОТ ..... СРЕБРЕ ЃАКОВСКИ

ИНСПИЦИЕНТ: БОНЕ СТОЈЧЕВСКИ
СУФЛЕР: ЗОРКА ЃАКОВСКА
ПРЕМИЕРА: 19.03.1993 г.

КАРЛО ГОЛДОНИ

РИБАРСКИ КАРАНИЦИ

(комедија)

РЕЖИЈА: ДИМИТАР СТАНКОВСКИ
СЦЕНОГРАФИЈА: ВАЛЕНТИН СВЕТОЗАРЕВ
КОСТИМОГРАФИЈА: БЛАГОЈ МИЦЕВСКИ
ИЗБОР НА МУЗИКА: ХРИСТО БОЈАЏИЕВ
СВЕТЛО: ИЛИЈА ДИМОВСКИ

ЛИЦА:

ПАРДОН ТОНИ ..... БОРИС ЧОРЕВСКИ
МАДОНА ПАСКУА..... МЕНКА БОЈАЏИЕВА
ЛУЧИЕТА..... СОЊА ОШАВКОВА
ТИТА НАНЕ ..... ПЕТАР ГОРКО
БЕПО ..... САШО ОГНЕНОВСКИ
ПАДРОН ФОРТУНАТО... ПЕТАР МИРЧЕВСКИ
МАДОНА ЛИБЕРА..... СОЊА МИХАЈЛОВА
ОРСЕТА..... ЈУЛИЈАНА СТЕФАНОВА
КЕКА..... ВАЛЕНТИНА ЃЕРОСКА
ПАДРОН ВИЧЕНЦО ..... СРЕБРЕ ЃАКОВСКИ
ТОФОЛО ..... ВЛАДИМИР ТАЛЕСКИ
ИЗИДОРО ..... СЛОБОДАН СТЕПАНОВСКИ
КУРИР ..... МЕТОДИЈА МАРКОВСКИ
ПРОДАВАЧКА..... РАДОЈКА ДИМЕСКА

ИНСПИЦИЕНТ: БОНЕ СТОЈЧЕВСКИ
СУФЛЕР: ЗОРКА ЃАКОВСКА
ПРЕМИЕРА: 25.12.1992 г.

„БИБИСЕК ОД КРАМПОНИЈА“

театарска пиеса за деца

РЕЖИЈА: ДУШАН НАУМОВСКИ
СЦЕНОГРАФИЈА: ВАЛЕНТИН СВЕТОЗАРЕВ
КОСТИМОГРАФИЈА: БЛАГОЈА МИЦЕВСКИ
МУЗИКА: СЛАВЕ ДИМИТРОВ
КОРЕОГРАФИЈА: ОЛГА МИЛОСАВЛЕВА
СВЕТЛО: ДИМЧЕ СПАСОВСКИ

ЛИЦА:

БИБИСЕК ВТОРИ .....ПЕТАР СТОЈКОВСКИ
ЧИНГ–ЧОНГ–ЧАЈНИК ....ПЕТАР ГОРКО
КАПЕТАНОТ СЛАВОЖЕД .БОРИС ЧОРЕВСКИ
I ГУСАР.....ПЕТАР МИРЧЕВСКИ
II ГУСАР .....ВЛАДИМИР ТАЛЕСКИ
III ГУСАР.....СРЕБРЕ ЃАКОВСКИ
I ПОДАНИК.....МИХАЈЛО ПЕТРОВСКИ
II ПОДАНИК .....СЛОБОДАНСТЕПАНОВСКИ
III ПОДАНИК.....ДУШКО ЈОВАНОВИЌ
IV ПОДАНИК .....МЕТОДИЈА МАРКОВСКИ
СЛЕПИОТ ПАТНИК.....САШО ОГНЕНОВСКИ
СИРЕНАТА.....ВАЛЕНТИНА ЃЕРОСКА
БРОДОЛОМНИКОТ .....ИЉКО СТЕФАНОВСКИ
СТРАЖАРОТ.....ЈОСИФ ЈОСИФОВСКИ

ДВОРЈАНКИ СИРЕНИ: РАДОЈКА ДИМЕСКА, ЗОРКА ЃАКОВСКА, СВЕТЛАНА АТАНАСОВА, НАТАЛИ МАРТИНОВСКА, ДИЈАНА ЦВЕТКОВСКА, СИЛВАНА АТАНАСОВА, ВАЛЕНТИНА СТОЈАНОВА, СИЛВИЈА ПОПОВСКА

ИНСПИЦИЕНТ: ЗОРКА ЃАКОВСКА
СУФЛЕР: РАДОЈКА ДИМЕСКА
ПРЕМИЕРА: 31.01.1993 г.

ДРАМСКИ ТЕАТАР – СКОПЈЕ

ЖАН ПОКЛЕН ДЕ МОЛИЕР

ВООБРАЗЕНИОТ БОЛЕН

ПРЕВОД: ИЛИЈА МИЛЧИН
СТИХОВИТЕ ГИ ПРЕВЕДЕ: ГОГО ИВАНОВСКИ
РЕЖИЈА: ЉУБИША ГЕОРГИЕВСКИ
СЦЕНОГРАФИЈА: БРАНКО КОСТОВСКИ
КОСТИМИ: МЕРИ ЈОВАНОВСКА
МУЗИКА: ХРИСТО БОЈАЏИЕВ
КОРЕОГРАФИЈА: ГОРДАНА ДЕАН

ЛИЦА

АРГАН, вообразен болен . .СЕНКО ВЕЛИНОВ
ТОАНЕТА, слугинка . . . . . .МИЛИЦА СТОЈАНОВА
БЕЛИНА, втора жена на Арган . . . . . .МАЈДА ТУШАР
АНЖЕЛИКА, ќерка на Арган, заљубена во Клеант . .ДОНА ДИМОВСКА
БЕРАЛД, брат на Арган. . . .ДИМЕ ИЛИЕВ
КЛЕАНТ, заљубен во Анжелика . . . . . .ЃОРЃИ ЈОЛЕВСКИ
ГОСПОДИН ДИАФОАРУС, лекар . . . . . .ВЛАДИМИР АНГЕЛОВСКИ
ТОМА ДИАФОАРУС, негов син и кандидат за Анжелика . . . . . .ДРАГАН СПАСОВ
ГОСПОДИН ПИРГОН, лекар на Арган. . . . . .МАРИН БАБИЌ
ГОСПОДИН ФЛЕРАН, аптекар . . . . . .РОБЕРТ ВЕЉАНОВСКИ
ГОСПОДИН БОНФОА, нотариус. . . . . .ЛАЗЕ МАНАСКОВСКИ
ЛУЈЗЕ, ќеркиче на Арган и сестра на Анжелика . . . . . .ВЕСЕЛА МОЛОВСКА

ИНСПИЦИЕНТ: ТОМЕ МОЛОВСКИ
СУЛФЛЕР: АЦО МАНЕВСКИ
СЛИКАР ИЗВЕДУВАЧ: ИЛИЈА ВЕЛЕВСКИ

ПРЕМИЕРА: 9.04.1993 г.

ПОЛ ЗИНДЕЛ

ДАМИТЕ ОД АЛАМО

РЕЖИЈА: ВИОЛЕТА ЏОЛЕВА
ДРАМАТУРГ: БОГОМИЛ ЃУЗЕЛ
СЦЕНОГРАФИЈА: ВЛАДИМИР ГЕОРГИЕВСКИ
КОСТИМИ: ЕЛЕНА ДОНЧЕВА
МУЗИЧКА ИЛУСТРАЦИЈА: АНДРЕЈ БЕЛЈАН
КОРЕОГРАФИЈА: АЛЕКСАНДАР ХАЏИМАНОВ
ПРЕВОД: НАУМ ПАНОВСКИ
ЛЕКТОР: ЈЕЛИЦА ИНАДЕСКА

ЛИЦА

ДЕДЕ ЧЕНС . . . . . СНЕЖАНА СТАМЕСКА
БЕЛА. . . . . МАЈДА ТУШАР
ШОРТС. . . . . СЛАВИЦА НИКОЛОВА
ЏОАНА . . . . . ЛИЛЈАНА ГЕОРГИЕВСКА
КИМ ФУЛЕР. . . . . САБИНА АЈРУЛА

ИНСПИЦИЕНТ: ТОМЕ МОЛОВСКИ
СУФЛЕР: АЦО МАНЕВСКИ
СЛИКАР ИЗВЕДУВАЧ: ИЛИЈА ВЕЛЕВСКИ

ПРЕМИЕРА: 30.I.1993г.

ВИЛИЈАМ ШЕКСПИР

БУРА

ПРЕВОД: БОГОМИЛ ЃУЗЕЛОВ
РЕЖИЈА: КОЛЕ АНГЕЛОВСКИ
СЦЕНОГРАФИЈА: ВЛАДИМИР ГЕОРГИЕВСКИ
КОСТИМИ: ЃОРЃИ ЗДРАВЕВ
КОМПОЗИТОР: ЉУПЧО КОНСТАНТИНОВ

ЛИЦА

АЛОНЗО, КРАЛ НА НЕАПОЛ ..... ДИМЕ ИЛИЕВ
СЕБАСИЈАН, НЕГОВ БРАТ БРАНКО ЃОРЧЕВ
ПРОСПЕРО, ВИСТИНСКИОТ ВОЈВОДА ОД МИЛАНО ..... КИРИЛ РИСТОСКИ
ВОЈВОДА – УЗУРПАТОР ОД МИЛАНО ..... СЕНКО ВЕЛИНОВ
ФЕРДИНАНД, СИН НА КРАЛОТ НА НЕАПОЛ ..... ДРАГАН СПАСОВ
ГОНЗАЛО, ЧЕСЕН СТАР СОВЕТНИК ..... МАРИН БАБИЌ
АДРИЈАН И ФРАНЦИСКО, ВЕЛМОЖИ ..... ЗОЗИ ДИМИТАР
КАЛИБАН, ДИВЈАК И ИЗОБЛИЧЕН РОБ ..... ЛАЗЕ МАНАСКОВСКИ
ТРИНКУЛО, ШЕГАЏИЈА ..... ВЛАДИМИР АНГЕЛОВСКИ
СТЕФАНО, ПИЈАН ПЕХАРНИК ..... АНАСТАС ТАНОВСКИ
МИРАНДА, ЌЕРКА НА ПРОСПЕРО ..... ДОНА ДИМОВСКА
АРИЕЛ, ВОЗДУШЕН ДУХ ..... ЃОРЃИ ЈОЛЕВСКИ
ДУХОВИ:
ИРИДА ..... ДУШИЦА СТОЈАНОВА
ЦЕРЕРА ..... ВИОЛЕТА ШАПКОВСКА
ЈУНОНА ..... ВИКТОРИЈА АНЃУШЕВА
ДУХ ..... СИМЕ ИЛИЕВ

ИНСПИЦИЕНТ: ЗОРАН МИТРОВСКИ
СУФЛЕР: ДАНИЦА ИЛИЕВА
СЛИКАР ИЗВЕДУВАЧ: ИЛИЈА ВЕЛЕВСКИ

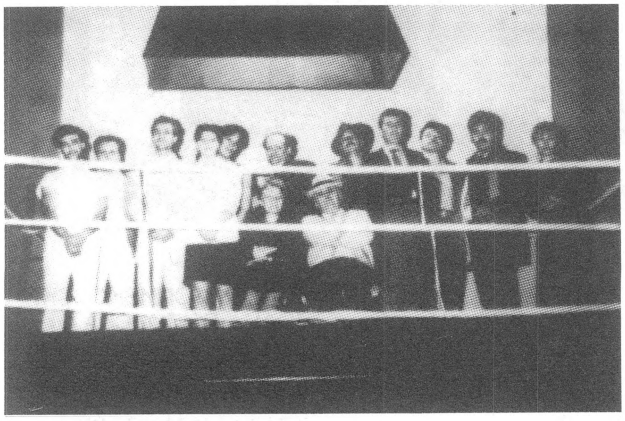
ПРЕМИЕРА: 20.XII.1992г.

НАРОДЕН ТЕАТАР – КУМАНОВО

Д. МИХАЈЛОВИЌ

КОГА ЦУТЕА ТИКВИТЕ

РЕЖИЈА: САШО МИЛЕНКОВСКИ
ПРЕВОД И АДАПТАЦИЈА: БРАТИСЛАВ ДИМИТРОВ
МУЗИКА: ВЕНКО СЕРАФИМОВ
КОСТИМОГРАФИЈА: БЛАГОЈА МИЦЕВСКИ
СЦЕНОГРАФИЈА: ЉУБИША ЈОВАНОВСКИ



НАСТАПУВААТ

ЉУБО ВРАПЧЕ ..... ГОРАН ИЛИЌ
АРНЕ ..... БИСЕРА ПЕШЕВСКА
АНДРО ..... ИЛИЈА СТРУМЕНИКОВСКИ
МИЛИНКА ..... ЉУБИЦА ГОЈКОВИЌ
ДУШИЦА ..... ВЕРИЦА РИСТЕВСКА
ВЛАДА, КАПЕТАН ЗОРИЌ ..... ЖИВКО ПЕШЕВСКИ
СТОЛЕ АПАШ ..... БРАНКО ЃОРЧЕВ
ДРАГАНЧЕ ..... ЉУПЧО ХАЏИСТОЈАНОВ
УДБА – СУДБА ..... ДРАГИША ДИМИТРИЕВСКИ
ТЕТКА РУЖА ..... ЕВИЦА ГЛИШИЌ
СТАРИ ..... МИТКО АПОСТОЛОВСКИ
МИТА МАЈМУН ..... ТОНИ МИХАЈЛОВСКИ
СУЉО ..... ГОРАН ХРИСТОВСКИ
ЗАСТАВНИК ЗОРИЌ ..... ГОРАН ЗАРКОВСКИ

ПРЕМИЕРА: 21.XI.92 ГОД.

САШО МИЛЕНКОВСКИ

GAME OVER

/По мотивите од „Парите се отепувачка“ од Р. Крле/

РЕЖИЈА: САШО МИЛЕНКОВСКИ
СЦЕНОГРАФИЈА: ЉУБИША ЈОВАНОВСКИ
МУЗИКА: ВЕНКО СЕРАФИМОВ

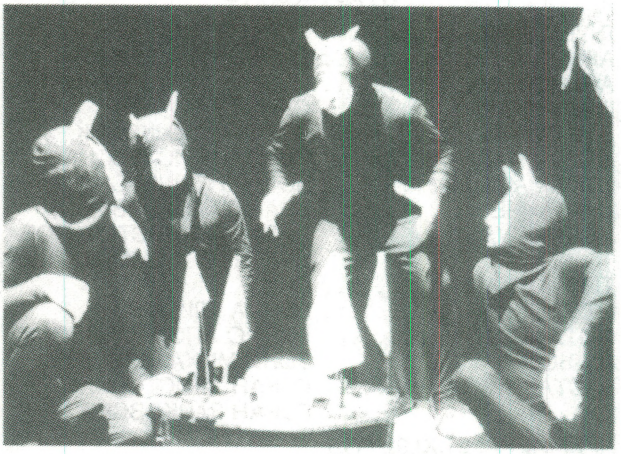
НАСТАПУВААТ

НИКОЛА ВЕЛЕВСКИ .... МИТКО С. АПОСТОЛОВСКИ
ДЕПА ВЕЛЕВСКА ..... ЉУБИЦА ГОЈКОВИЌ
АНГЕЛЕ ВЕЛЕВСКИ ..... ГОРАН ИЛИЌ
МАРИЈА ВЕЛЕВСКА ..... ВЕРА РИСТОВСКА
ИНСПИЦИЕНТ: АНТОНИО ПЕШЕВСКИ
ПРЕМИЕРА: 02.III.93 Г.

НАРОДЕН ТЕАТАР
„ВОЈДАН ЧЕРНОДРИНСКИ“ – ПРИЛЕП
сезона 1993/94
ПРАИЗВЕДБА ПО МАРКО ЦЕПЕНКОВ

БЕЗОБРАЗНА ПОЛИТИЧКА КОМЕДИЈА

РЕЖИЈА: ПЕТАР ДИМОСКИ
СЦЕНОГРАФ: ВАСИЛ КОСТОВ
МУЗИКА: РИСТО БОЈАЏИЕВ
КОСТИМОГРАФ: КИРИЛ ТАЛЕСКИ
МАЈСТОР НА СВЕТЛО: ДИМЧЕ СПАСОВ



ЛИЦА

ТАТКОТО..... БЛАГОЈА СПИРКОСКИ
МАЈКАТА..... ЦВЕТАНКА ЧАВЛЕСКА
ЌЕРКАТА..... ВИОЛЕТА ЛАЗАРОСКА
ЃАОЛ I..... ТРАЈЧЕ ИВАНОСКИ
ЃАОЛ II..... ДИМИТАР ВАНДЕСКИ
ЃАОЛ III..... НАЈДО ТОДЕСКИ
ЃАОЛ IV..... ПЕТАР ДИМОСКИ
МОМЧЕТО..... МАРЈАН ЧАКМАКОСКИ

ИНСПИЦИЕНТ: БЛАГОЈА ПЕПЕЉУГОСКИ
МАЈСТОР НА СЦЕНА: ТРАЈАН ЈАНКУЛОСКИ
ОСВЕТЛУВАЧ: РИСТЕ ГРКОСКИ
ГАРДЕРОБА: ВАСЕ ПЕТКОСКА
ПРЕМИЕРА: 06.03.1993 г.

БЛАЖЕ МИНЕВСКИ

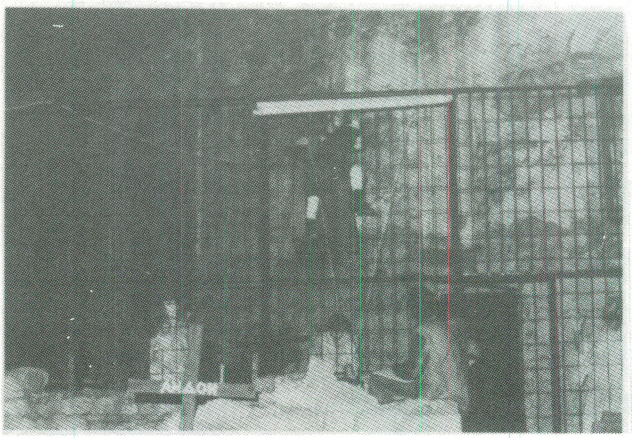
ЛУЛКА

(реконструкција на една љубов)

ИЗБОР НА МУЗИКА: ВЛАДИМИР МИЛЧИН
КОСТИМИ: БЛАГОЈА МИЦЕВСКИ
СЦЕНА: КРСТЕ С. ЏИДРОВ
РЕЖИЈА: ВЛАДИМИР МИЛЧИН

ЛИЦА

МЕТОДИ НА ИЛИЈА, сменет народен политичар, рехабилитиран .....КИРИЛ РИСТОВСКИ



АНДОН НА МИЦКО, пензиониран народен учител ...ИЛИЈА МИЛЧИН
АНТОНИО НА НИКОЛА, внук на Андон, пациент во душевна болница .....АЛЕКСАНДАР ТОДЕВСКИ
ЛИВИЈА НА ИЛИЈА, началник на Одделот за церебрална парализа.....ВИОЛЕТА ЛАЗАРОСКА
ДИМИТАР НЕКАРСКИ, главен воспитувач на Одделот .....МАРЈАН ЧАКМАКОСКИ
ПЕТАР ОТРИ, поштар вљубеник во природата .....БЛАГОЈА ИВЧЕСКИ
МИЛАН СМИЛСКИ, шеф на катедрата за археологија .....ПЕТАР ДИМОСКИ
ЈОРДАН НА ОРДАН, заскитан офицер на ЈНА .....ТРАЈЧЕ ИВАНОСКИ
ЛЕНА НА НЕНА, трагач по злато и шпиони .....ВАЛЕНТИНА БОЖИНОВСКА
КАТАРИНА НА НИНА, дух што свети, мајка на сто неродени деца.....ЈУЛИЈАНА СТЕФАНОВА
ЈОСЕ ФЛИС, дух што моча, свирач на усна хармоника .ДИМИТАР ВАНДЕСКИ
ЈОН НА ОН, дух што чита, скротувач на коњи .....НАЈДО ТОДЕСКИ

ИНСПИЦИЕНТ: БЛАГОЈА ПЕПЕЉУГОСКИ
СУФЛЕР: ИВАНКА ГЕОРГИЕВА
ПРЕМИЕРА: 08.08.1992 г.

РИСТО КРЛЕ

ПАРИТЕ СЕ ОТЕПУВАЧКА

СЦЕНА И КОСТИМИ: БЛАГОЈА МИЦЕВСКИ
МУЗИКА: ХРИСТО БОЈАЏИЕВ
АДАПТАЦИЈА И РЕЖИЈА: ЉУПЧО ЃОРЃИЕВСКИ

ЛИЦА

МИТРЕ..... БЛАГОЈА СПИРКОВСКИ
МАРА..... ЈОАНА ПОПОВСКА к.г.
АНГЕЛЕ..... ВЛАДИМИР ТАЛЕСКИ к.г.
КАТА..... МИНУ УГРИНОВСКА
СОФРЕ..... МАРЈАН ЧАКМАКОВСКИ
КОТЕ..... ТРАЈЧЕ ИВАНОВСКИ

ДЕПА ..... ЦВЕТАНКА ЧАВЛЕСКА
ФРОСА ..... ВИОЛЕТА ЛАЗАРОСКА
ПАНДЕ ..... ДИМИТАР ВАНДЕСКИ
ХОР ЖЕТВАРКИ ..... ДОНА ДИМОВСКА
ВИОЛЕТА ЛАЗАРОСКА
БИЛЈАНА ЦРЦОРОСКА
ЧЕВЛАР ..... АНДОН ЈОВАНОВСКИ

ПРЕМИЕРА: 3.X.92 г.

ТРАЈЧЕ КРСТЕВСКИ

„ГРАДЕЊЕ ЦРКВА"

(праизведба)

РЕЖИЈА: БРАНКО СТАВРЕВ
СЦЕНОГРАФИЈА: БРАНКО СТАВРЕВ И ВАСИЛ КОСТОВ
МУЗИКА: ГОРАН МИЛОШЕСКИ
КОСТИМИ: ЕЛЕНА ДОНЧЕВА

ЛИЦА

МИРЧЕ ..... НЕНАД СТОЈАНОВСКИ
БОЖАНА ..... МИНУ УГРИНОВСКА
ИЦКО ..... НАЈДО ТОДЕВСКИ
АДЕМ ..... БЛАГОЈА СПИРКОСКИ
АРХИМАНДРИТОТ ..... БЛАГОЈА ИВЧЕВСКИ
АНГЕЛЕ ..... ТРАЈЧЕ ИВАНОВСКИ
КОСТАДИН ..... БЛАГОЈА АЛЕКСОСКИ
БОЖИН ..... ЦАНЕ НАСТОСКИ
ПАНЧЕ ВЛАВОТ ..... ПЕТАР ДИМОСКИ
СЛУГАТА ..... ДИМИТАР ВАНДЕСКИ
ТУРЛИНОТ ..... АНДОН ЈОВАНОВСКИ
РАНЕТИОТ ..... ВИДАН СТОЈКОСКИ
ОЦАТА ..... ЖАРКО ВОЛЧЕСКИ
НАРЕЧНИЦИТЕ ..... ВИОЛЕТА ЛАЗАРОСКА
ЦВЕТАНКА ЧАВЛЕСКА
ИВАНКА ЃЕОРЃИЕСКА
ДЕТЕТО ..... ФРОСИНА КРСТЕСКА

Инспициент: Благоја Пепељугоски,
Шеф на сцена: Трајче Јанкуловски
Реквизитор: Гоце Наумовски
Осветлител: Ристе Гркоски
Фризер: Ангелина Лашкоска
Гардеробер: Васе Петкоска
Декоратери: Христо Смоквоски, Блаже Вељаноски, Илија Михајлоски, Љупчо Пирганоски

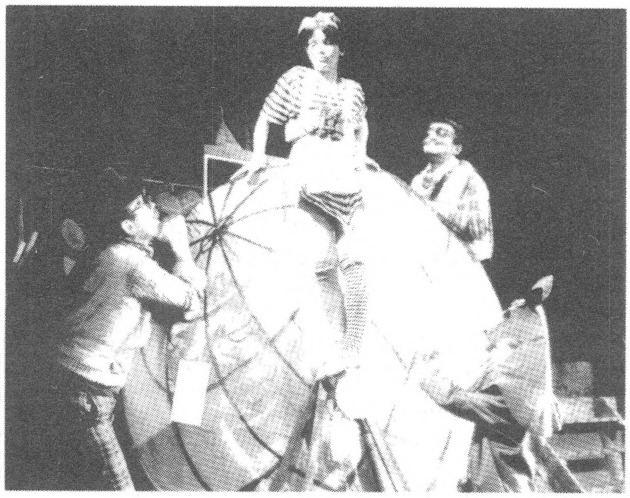
ПРЕМИЕРА: 2.XII.92 г.

МЛАДИНСКА СЦЕНА
сезона 92/93

АСТРИД ЛИНДГРЕН

ПИПИ ДОЛГИОТ ЧОРАП

РЕЖИСЕР: БЛАЖЕ АЛЕКСОСКИ
СЦЕНОГРАФ: ВАСИЛ КОСТОВ



ЛИЦА

ТОМЧЕ ..... ВЛАДИМИР ЃОРЃИОСКИ
АЛЕКСАНДАР ЦАКОСКИ
АНЧЕ ..... МОНИКА ЗДРАВЕСКА
БИЛЈАНА ИЛИОСКА
ПИПИ ..... ГОРДАНА ТОДЕСКА
ТАА ..... АНГЕЛКА СПИРКОСКА
ЈАСНА РАЛОСКА
УЧИТЕЛКАТА ..... ЛИЛЈАНА БАЛТЕСКА
I ПОЛИЦАЕЦ ..... ВИДАН СТОЈКОСКИ
II ПОЛИЦАЕЦ ..... ПЕТАР ДИМОСКИ
РОЗА ..... ЦВЕТАНКА ЧАВЛЕСКА
ЕМИЛ ..... ЖАРКО ВОЛЧЕСКИ
ЕМА ..... ИВАНКА ЃОРЃИОСКА
БИМБО ..... АНДОН ЈОВАНОСКИ
ТИМБО ..... НАЈДО ТОДЕСКИ
МАГАРЕТО ..... ТИНО ВОЛЧЕСКИ
ДЕЦА ..... ДАНЧЕ СПИРКОСКА
АНГЕЛКА СПИРКОСКА

ПРЕМИЕРА: 14.II.93 г.

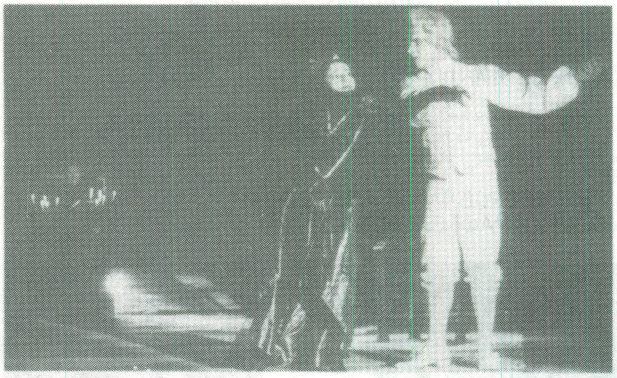
МАКЕДОНСКИ НАРОДЕН ТЕАТАР – СКОПЈЕ

ДРАМА

АВГУСТ СТРИНБЕРГ

СОНАТА НА СЕНИШТАТА

РЕЖИЈА: СТОЈАН СТОЈАНОВСКИ
СЦЕНОГРАФИЈА И КОСТИМОГРАФИЈА: ЕЛЕНА ДОНЧЕВА
КОРЕОГРАФИЈА: ГОРАДАНА ДЕАН – ГАЧИЌ
ИЗБОР НА МУЗИКА: МИРЈАНА АНУШЕВА



АРТИСТИ

СТАРИОТ, директор Хумел ..... МИРЧЕ ДОНЕВСКИ
СТУДЕНТОТ, Аркенхолц .. НИКОЛА РИСТАНОВСКИ
ПОЛКОВНИКОТ ..... АЛЕКСАНДАР ЏУРОВСКИ
МИМИЈАТА, жена на Полковникот ..... СНЕЖАНА КОНЕСКА – РУСИ
ДЕВОЈКАТА, ќерка на Стариот и Мумијата ..... ЈАСМИНА ПОПОВСКА
БЕНГСТОН, сопруга на Полковникот ..... ТРАЈЧЕ ГЕОРГИЕВ
ЈОХАНСОН, слуга на Хумел ..... КИРИЛ ПОП ХРИСТОВ
МЛЕКАРКАТА (сениште) .. ВЕСНА ПЕТРУШЕВСКА
МРТОВЕЦОТ. ..... ПЕРО СТРАТОВ

Балет: Билјана Пашарикова, Билјана Кирјазова, Маја Јовановска, Маја Симеонова, Јасмина Крстевска, Лиле Миленкова, Тамара Атанасова, Ирена Челебиќ.

ИНСПИЦИЕНТ: РАДОВАН МАДИЌ
ПРЕМИЕРА: 22.XII.02 г.

МАКЕДОНСКИ НАРОДЕН ТЕАТАР – СКОПЈЕ

БАЛЕТ

ВАНГЕЛИС

ЗА НЕПОЗНАТИОТ

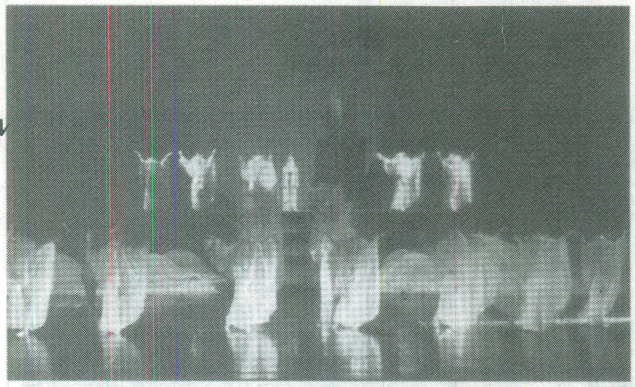
ПО МОТИВИТЕ ОД ЕПОТ ЗА ГИЛГАМЕШ

ЛИБРЕТО, РЕЖИЈА, ИЗБОР НА МУЗИКА: ВЛАДИМИР МИЛЧИН

КОРЕОГРАФИЈА: ДУШАНКА ГРАДИШКИ
СЦЕНОГРАФИЈА: МИОДРАГ ТАБАЧКИ
КОСТИМОГРАФИЈА: АНГЕЛИНА АТЛАГИЌ
АСИСТЕНТ: ЕЛЕНА СПАСЕВСКА
РЕПЕТИТОР: АНТОН БАТАЛАКОВ

ЛИЦА

ГИЛГАМЕШ ..... ЗОРАН ВЕЛЕВСКИ, ГОРАН БОЖИНОВ
ИШТАР ..... ЗОРИЦА ПУРОВСКА, ИСКРА ШУКАРЕВА
ЖЕНА ..... АЛЕКСАНДРА ГЕОРГИЕВСКА, БИЛЈАНА ПАШАРИКОВСКА, КАТЕРИНА КИПРОВСКА
СМРТ ..... ТАЊА ТОДОРОВСКА, СУЗАНА МОМИРОВСКА
БИК ..... ИРЕНА ВЕТЕРОВА, ЛОРА СТОЈАНОВА
СОНЦЕ ..... ЕЛЕНА СПАСЕВСКА, МАЈА СИМЕОНОВА
МАЈКА ..... ВЕСНА РИСТИЌ, ИРЕНА ЛОЗИНСКА
ЕВНУХ ..... ДРАГАН ПАНДИЛОВ
ЉУБОВНИЦИ ..... МЛАДЕН ЃУРГЕВ, ДОНЧО ВЕЛКОВСКИ, ТОНИ РИСТЕВСКИ, ВЛАДО ЧАНЕВ
ДВЕ ХУМВАВИ ..... НАДИЦА БОРСОВА, МАЈА ЈОВАНОВСКА, ТАЊА ДОНКОВСКА



БАЛЕРИНА ..... АНА САВИЌ – ХУСЕИН
ЧОВЕК СО ДВЕ ЛИЦА ..... ЗОРАН ТАЛЕВ
ЧАРЛИ ЧАПЛИН ..... ЕКРЕМ ХУСЕИН
ФАШИСТИ ..... ВИКТОР КАРАЕВ, ВЛАДО КАРАЕВ, БЕКИМ МЕХМЕДОВ
СЛЕПЦИ ..... ЈОВО ЈОВАНОВИЌ, ДРАГАН ТЕТИЕВ, ДРАГАН СТАНОЈКОВИЌ
СИЗИФ ..... МИЦЕ ПОПОВСКИ
РИЧАРД III ..... МИРОСЛАВ ДАВИДОВСКИ
САЛОМА ..... СНЕЖАНА ЈАНГОС
МЕДЕЈА ..... ДАНЧЕ БОЖИНОВСКА
ДВЕ ДЕЦА ..... МАРИЈА КИЧЕВСКА, НУРИЈАН ХУСЕИН
ХУМВАВИ ..... ТАЊА ДОНКОВСКА, ИРЕНА ЛОЗИНСКА, ЈАСМИНКА КРСТЕВСКА, НАДИЦА БОРСОВА, НАДИЦА РИСТЕВСКА, КАТЕРИНА ЧУПЕВСКА, МИЛИЦА ТАЛЕВА, ТАМАРА АТАНАСОВА, БИЛЈАНА КИРЈАЗОВА, МАЈА СИМЕОНОВА, ОЛЕ ПАНГОВСКА, ВЕСНА РИСТИЌ, МАЈА ЈОВАНОВСКА, ИРЕНА ЧЕЛЕБИЌ
ЖЕНИ ..... МАРИТКА ГРОЗДАНОВСКА, ОЛИВЕРА КОСТОВА, РИСИМА МАТЕВСКА, СНЕЖАНА ВАСИЛЕВСКА, ВИЛМА САМАРЏИЈА, ЛИЛЈАНА ПОПОВСКА, ЛИЛЕ

БИБЛИОТЕКА РО ФДУ — Скопје

ДРАМАТИЧЕН ТЕАТЪР "Н. ВАПЦАРОВ"
БЛАГОЕВГРАД

ГОЛЕМИЯТ ЧИЧО

трагикомедия от ВАСЕ МАНЧЕВ

превод: Ганчо Савов

ПОСТАНОВКА, СЦЕНОГРАФИЯ И КОСТЮМИ

БРАНКО СТАВРЕВ

режисьор от Македонския народен театър Скопие

В РОЛИТЕ:

ЧИЧО	**ВЛАДИМИР ДАВЧЕВ**
	ЛЪЧЕЗАР ЯНЕВ
ГИГО	**НИКОЛАЙ КИМЧЕВ**
ЦОНА	**БИСТРА ТУПАРОВА**
ГЕРО	**ИВАН СИМЕОНОВ**
ДОНА	**НИНА БОЛГАР**
ГОГО	**НИКОЛАЙ ЧОБАНОВ**
БОНА	**ЮЛИЯ ДЖИВДЖОРСКА**
ГОНА	**ЖАНЕТ КЕРАНОВА**
ТАЙНСТВЕНИЯТ	**ИЛИЯ НЕДЯЛКОВ**

БРОЈ 39 ○ ГОДИНА XVII ○ ЈУНИ ○ 1993 ○ СКОПЈЕ

ТЕАТР НА МАЛОЙ БРОННОЙ

Ав.-балет МОЛЬЕР

ЖОРЖ ДАНДЕН
или ОДУРАЧЕННЫЙ МУЖ

Комедия в 3 действиях (с интермедией)

Перевод с французского В. Чернявского

Премьера состоялась
26 марта 1993 года

РЕЖИССЕР-ПОСТАНОВЩИК
Бранко СТАВРЕВ
(Македония)

ХУДОЖНИК
Владимир ГЕОРГИЕВСКИ
(Македония)

Художник по костюмам
Елена Дончева
(Македония)

Балетмейстер
Заслуженная артистка России
Лариса Дмитриева

Ассистент режиссера
Виктор Лакирев